

سلسلة أعلام الفكر العالمي



0098728



Bibliotheca Alexandrina

مالارميه

ترجمة: حسيب نمر

تأليف: شارل مورون

سلسلة أعلام الفكر العالمي

مالارميه

تأليف : شارل مورون

ترجمة : حسيب نمر

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر

ساية بوح الكارنتون - ساقية الحر

ت ٣١٢١٥٦ - بريقاً « موكيالي » بيروت

ص ١١/٥٤٦٠ بيروت

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى • ١٩٧٩

« . . لا شيء » ، مصنوع من احلام سليمة
ومن سعادة لن تتحقق ، ومن
نفحتي المحبوسة هنا في خوف من ظهور . . .
مالارميه .

على عتبة الدعوة

في السيرة الذاتية التي كتبها مالارميه نفسه سنة ١٨٨٥ بناء على طلب
« فرلين » . كتب :

« نعم ، ولدت في باريس بتاريخ ١٨ آذار سنة ١٨٤٢ في الشارع
المسمى اليوم « ممر لافاريير » La ferrière . وكانت اسرأتي من جهة
والدي ومن جهة والدتي عبارة عن اجيال من موظفي الادارة والاحصاء
ابتداء من الثورة . ورغم انهم شغلوا بشكل دائم تقريباً وظائف عالية ،
فاني انا كنت اتجنب هذه الوظيفة التي راحوا يهيموني لها منذ كنت لا ازال
طفلاً في قباطي . وقد وجدت اثراً لتذوق الكتابة ، غير كتابة الحوادث ،
عند العديدين من اسلافي ، فواحد منهم كان قبل انشاء الاحصاء دون
شك ، نقيب اصحاب المكتبات عهد لويس الرابع عشر وقد ظهر لي
اسمه في ذيل الامتياز الملكي المدون برأس الطبعة الفرنسية الاصلية :

لمايك دي بيكفورد الذي اعدت طبعه . وآخر نظم اشعاراً في الألمانك دي موز Almanach des Muses وفي الأترين او دام Etrennes aux Dames . كما اني عرفت ، وكنت لا ازال طفلاً ، في داخل البورجوازية الباريسية العيلية م . مانيان M. Magnien ، وهو احد ابناء عمومتي السالفين وقد اصدر مجموعة رومانطيقية اسمها : ملاك او شيطان Ange ou Démon ، كانت تظهر احياناً بين روائع الجدول الذي كنت اتلقاه عن الكتب .

قلت فيما سبق : اسرة باريسية ، سبب ان افراد الاسرة سكنوا دائماً باريس ، غير انها من اصل بورغوني ولوريني ايضاً . وحتى هولندي .

وعندما بلغت السابعة من عمري فقدت والدتي ، وكانت جدتي تحبني حتى العبادة فتولت في بادىء الامر تربيتي ، ثم تنقلت بين عدد من المدارس والكليات الداخلية ذات الروح اللامرتينية ، تحدونني رغبة كامنة في الحلول يوما ما ، مكان بيرانجه Béranger ، الذي التقيت به في بيت احد الاصدقاء ، ومع ان ذلك كان يبدو معقداً جداً كي ينتقل الى عالم التحقيق ، فقد حاولت لمدة طويلة ، وعلى صفحات مئات الدفاتر نظم اشعار كانت تصدر مني دائماً اذا كنت ذا ذاكرة طيبة .

الشاعر يقول الحقيقة ، وبالاسلوب الذي اختاره - اسلوب الرجل النبيل الذي يجب ان يتحدث عن نفسه بدقة ، وباناقة ، وشيء من الدعابة - وذلك عندما يجيب عن سؤال : من هو ذلك الرجل السامي ؟

الوقائع هي الوقائع ، وسيكون شيئا بعيدا عن الذوق السليم عدم تفسيرنا شيئا ما دام الامر متعلقا بالشخص لا بالكتاب . ففكرة الاسرة النبيلة بالوراثة في ميدان الادب عرضت بشكل غير مباشر وبشيء من الابتسام ، ولكن بالحاح ، وقد كان مالارميه يؤمن بها لا شعوريا ، وان الصفحات التي كتبها بعد وفاة ابنه تشهد على ذلك . وعلى العكس ، فانه دون ان يتقيد بنظرية ما ، ولذكرى بعيدة من نفسه ، يثير من: الحوادث ما يفسر ذلك تفسيراً دقيقاً : موت والدته ، طفولة عهد بها الى الجلود الذين يحبونه بالتأكيد ولكن على طريقتهم ، مجموعة من الاشياء الحميمة تنفتح على المهنة المهيأة له منذ ان كان في الاقمطة ، التصميم على الهروب (هروب ا هروب نحو بيرانجه ا) ، ثم فجأة يبدو الاشتراك في المعركة : ويحاول مالارميه تجنب اعطاء اية سمة مأساوية لذلك الميل الذي عبر عنه كما اسلفنا ، فاسلوب القطعة لا يتحمل ذلك . وانما ما يعبر عنه بالمقابل وبسرعة كبيرة في تنمة القطعة نفسها ، هو تلك الجدية القصوى في الاختيار التي تروى بخفة . وذلك الخروج الساخر عن طريق الاسرة لا يقود الى شيء اللهم العمل الشخصي كحد ادنى قائم على « التفسير الاورفي^(١) للارض » . وكتابة تلك « التوراة » عن الاشياء المستقبلية تبقى

(١) يقال عن النظريات والاعاجيب والمبادئ الفلسفية المنسوبة الى اورفي « وهو ابن ايفر ملك تراقيا والالهة كاليوب وبرأي آخرين ابن اسولون وكليو . واورفي اكبر موسيقي في العصور القديمة . اشترك في حملة ارغونوس وزار الديار المصرية . وقد كانت الحانه رائحة جدا الى درجة ان الحيوانات الضارية كانت تتراكم على قدميه متخفية عن طبعها الشرس . اما زوجته ارغونونيس فقد ماتت على اثر تعرضها لعصاة حية في يوم =

مستحيلة دون شك ، غير ان الحلم بها كان قد بدأ يجعلها مختلفة عن وظيفة الاحصاء مما حمل المارمي على الكف عن الابتسام . فالدفاتر الصغيرة كانت تعني فيما تعني نداء داخليا كبيرا ، واذا اردنا ان نعرف ماذا كان رأي الشاعر موضوعيا بالليل الادبي ، وجب علينا ان نترك السيرة الذاتية ، ونصغي اليه يتحدث عن واحد من انداده . فنرى حينئذ انه في ظلال السمو المسموح به اخيرا (الذي تحتمة نزوة جديدة) تظهر مأساوية ميل فني عام :

« هل يعرف الناس ماذا تعني الكتابة ؟ انها عمل قديم وغامض جدا ولكنه غيور ، ينطلق منه الحس الى سر القلب . ومن يقيم به على اتمه ، ينكفيء على نفسه » .

اريد ان اشدد على الكلمة الاخيرة ، فالعبارات التي تعتبر مقدمة لها مأخوذة من مطلع محاضرة عن فيليه دي ليل آدم - Villiers de L'Isle Adam . وبعدها القى المارمي قسمها المحتوي على العبارة غير العادية : « رجل متعود الاحلام ، يأتي الى هنا متحدثا عن آخر ، مات » واقفاً ، جلس . وبعد مقدمة تأملية باشر بالموضوع . فوداء الميزات الموجودة في

الاحتفال بزواجهما بالدات ، مما دفع باورفي بالنزول الى الجحيم ، حيث اثار اعجاب الالهة الخالدة بالخانة فردت له امراته شرط ان لا ينظر الى البوراء قبل اجتيازه حدود المملكة المظلمة غير ان اورفي لم يتقيد بهذا الحظر ، وبعدها التفت ورأى اوريدس لآخر مرة صرعه زيوس بصاعقة انقضت عليه . ويرى البعض ان كاهنات الاله باحوس مرقة حتى الموت . « العرب »

صديقه تلك الميزات الفريدة حتى الشذوذ ، والتي عرضها مالارميه بدقة خارج الظل الذي كان يحركه باقصى ما يكون من المعرفة ، كان يريد التحدث عن الكاتب بشكل عام او بالحري عن الفنان . فكل شيء في فيليه تقريبا ، كان يبدو له مثاليا وخاصة ذلك الانكفاء عن الحياة العامة الذي جعل منه مثل الغريب بين مختلفين والعبارة المذكورة اعلاه تظهر بوضوح ان الامر لا يتناول ذوقا شخصيا للانكفاء بل يتناول حالة يتطلبها عمل : من يقوم به على اتمه ، ينكفيء على نفسه . فالبرج العاجي يصبح منارة والانكفاء جزءا من المهنة . وهذا المصير غير الانساني تقريبا يتطلب على ما يبدو ميلا سابقا .

فان غوغ لا يخفي انه يفضل « الحياة الحقيقية » معطيا لهاتين الكلمتين معنى بسيطا جدا : امتلاك بيت مع زوجة واولاد ، والقيام بوظيفة معروفة اجتماعيا ، ذات ثمرتين ملموستين : المال الكافي للبيت ، والشعور بالقيمة الانسانية . غير ان مثل تلك السعادة بقيت بالنسبة اليه بعيدة المنال ، ونعرف جيدا اسباب ذلك . فهو قد لاقى هزيمتين غراميتين وكان ذا مزاج صعب ، وحملة مشاعر عاطفية وبعض الظروف المعاكسة على الخروج من الوضع الطبيعي الذي كان عليه في لندن ، والسقوط في الانحطاط الاجتماعي ، والتبعية الدائمة التي تميزت بها آخر ايام اقامته في « البوريفاج » . وفي هذه الاثناء استطاع التخلص مرتين : مرة باللجوء الى العلم ، ومرة باللجوء الى الرسم . الواحد كان يقوم بأوده والآخر رد له اعتبار الذات . فاستطاع بذلك التمكن من لغته ، ونشأ اندفاع خلاق

غير عادي في نفسه . غير ان « الحياة الحقيقية » بقيت مع ذلك مرفوضة بالنسبة اليه . فلم يستطع الا ان يؤلف نوعا من الأخوية مع العلم ، تحميه من الاخطار الخارجية (مثلا البؤس وما يجره من انحطاط) ، ومن الخطر الداخلي الناتج عن انهيار دائم التهديد بسبب ممارسة فنه ممارسة لا هودة فيها . وسنعود فيما بعد الى هذا التوازن الذي لا اثيره هنا الا كحالة واضحة جدا من حالات الانكفاء . وفي هذا الصدد تجري المقارنة بسهولة بين مصير فانسان ومصير فيليه دي ليل - آدم ، كما وصفه مالارمييه . ونردد ان الشاعر يتخذ من حياة صديقه مثالا ، فبدون ان يرفع صوته ، وبدون ان يتحدث عن اللعنة ، يذكر ان المبدع المنبوذ من بعض اشكال المشاركة الانسانية ، يتعرض لمخاطر مأساوية ، فعلينا ان نؤمن قبل كل شيء بتجربته .

نوعان من العناصر يمكن ان تفسر الى حد ما ، ذلك الميل الى الانكفاء : اتصال صعب مع الواقع العام ونداء شيء آخر . وان حالة فان غوغ تعبر تعبيرا ساطعا عن تلك الحيوية ، ولكن حظنا وافر في ان نجدها في كل مكان . ان الميل مدين بنصف قوته الى الانكفاء امام وجه « الام السيئة » التي تقمصتها يوما الحقيقة ؛ فينعكس الايمان حيثئذ نحو منبعه النفسي - المشاركة مع « الام الصالحة » - مما يشكل سعادة يبدو الامان العميق جدا لازما لها . وقد عرف مالارمييه ذلك ، كما تثبت قصيدته المسماة : ظهور .

« وحسبت اني اشاهد الجنية اللابسة قبعة من نور »

التي كانت قد استقرت على رفاذي الجميل كرقاد طفل مدلل
كانت تمر تاركة دائما من يديها المغلقتين بشكل سيء
باقات بيضاء من النجوم المعطرة تساقط كالثلج .

وحول تلك النقطة المضيئة تتجمع الاشياء التي جمعها موندور بتقوى
شديدة : صندوق الثياب ، المعطف ذو الثمن المقدر بثمانية واربعين
فرنكا ، الداخيل المترف ، الاشخاص البورجوازيون والافراد الاتقياء
لاسرة من الموظفين الكبار الساكنين باسي Passy سنة ١٨٤٢ .

غير ان ستيفان يفقد والدته وهو في الخامسة من عمره (لا في
السابعة) ، ويظهر حزنا لم يشعر به حقيقة - وهو نوع من الرفض
للحقيقة بقدر لا يمكن التسامح به في نظري - وبدون ان نعلق كثيرا على
الدلائل ، يمكننا التنبؤ بان التصرف الطبيعي ترك مكانه لردة فعل
معقدة : سلبية ، ودور مسرحي ، وندم . كما لا يمكن نسيان تلك العقدة
العاطفية نفسها . ومنذ تلك البرهة الى الوقت الذي بدأ فيه ميل الشاعر
يتأكد لم تكف الحقيقة عن البرودة بالنسبة اليه . وما يجعلنا نفتتح بذلك
تماما ، استعراض الاشخاص الذين كان بإمكان ستيفان ان يحبهم ، كل
واحد بدوره .

ابوه لم يلبث ان ابتعد ، مودعا اياه لعناية جديده لأمه ، ثم تزوج
وذهب يعيش في سانس Sens مع زوجته الشابة واربعة اولاد رزق بهم
منها . وكان ستيفان يجتمع به في اثناء العطل ، وبعد سنة ١٨٥٦ ايام
الأحد خلال السنوات الاربع التي قضاها دارسا في كلية سانس ، السيد

مالارميه لم ينس واجباته كما ان احدا هنا لا ينسى واجباته . غير ان ولده لم يكن ينال منها سوى الشيء القليل ، وابتداء من سنة ١٨٥٩ اصيب جسديا وعقليا ولم يلبث ان انطفأ كما وراء ستار وتوفي سنة ١٨٦٣

وبقي السيد والسيدة ديمولين اقرب اليه ، غير ان هموم التعليم عدلت بشكل اكيد حرارة الاتصالات ، فقد وضع ستيفان في المدرسة الداخلية في العاشرة من عمره ، وفي باسي نفسها . ولم يتخلص من المدارس الداخلية الا ليدخل في التاسعة عشرة من عمره بالوظيفة الادارية المعينة له . ولكي اكون عادلا ارغب في ان اذكر التغييرات التي يحدثها الزمن في طريقة تفكيرنا وشعورنا ، فالرسائل التي نعرفها عن السيدة والسيد ديمولين تترك بعض الشك في نفسي من غنى المراسلات وعمقها بينهما من جهة وبينها وبين حفيدهما من جهة اخرى : « ان الإقامة في هذه المدرسة الداخلية قد اوتيت ثمارها واني اجد بعض الاحيان فقط بصيص ضوء من المشاعر النبيلة التي كانت له في السابق . . . ان السماء لم تلهمني بعد العزاء في ان اراهما جديرين بامهما المسكينة » (١٨٥٢) « . . . اني اجد هذا القلب جافا جدا في الوقت الحاضر الى درجة لا انحاسر معها تقريبا على الاعتماد عليه . بينا ان الخيال قوي جدا لاثارته حول كفاءاته » . (١٨٥٨) . « . . . اني متأسف جدا لتحديثي بهذه اللهجة القاسية ، لكن قلة صراحتك تجبرني على ذلك ، وعليك ان تقتنع تماما رغم دروسك عن الحقوق المزعومة ، ان للأسر ايضا حقوقها ، وهذه الحقوق يساندها القانون دائما ، عندما يتناول الامر نزع الاولاد من

يفترض ان يكون والدهم . . . اني انتظر اذن خضوعك التام »
(١٨٦٢) .

« . . . ان الولد هو بالنسبة الينا قفا المدالية والجهة الحزينة من حياتنا
الحاضرة . . . » (١٨٦٣) .

والرسائل المنشورة تبدو من جهة اخرى كأنها ترسم خطأ بينانيا
عاطفيا ، فستيفان قد ترك المنزل العليل في سن العاشرة بقلب كبير ،
وجدته بعد ذلك بقليل تعتبره جيدا ان لم يكن مجتهدا . ثم ينزل الخط
حتى حوالي الثانية عشرة ، ويمر في ادنى انخفاض بين السادسة عشرة
والعشرين ، اي وقت الاختيارات الحاسمة ، ويبدو انه عاد الى الارتفاع
بعد ذلك عندما وصلت الامور الى نهايتها . ولكن الجدين كانا قد اصبحا
عندئذ عجوزين منعزلين في فرسايل . ولم يكن مالارميه قد تجاوز الثانية
والعشرين عندما توفي السيد ديمولين وهو في الرابعة والستين من عمره .

اما الرابط الحي الحقيقي مع نواة اسرة الام فقد كان ماريا ، شقيقة
ستيفان ، التي كانت تصغره بستين . لقد لاحظت منذ صدور كتابي :
مالارميه الغامض (١٩٤١) الدور الذي قام به في الابداع المالمارمي ،
الطيف الشاب المسكين المرتبط بديها بطيف الام . ويمكننا ان نتبع في
مؤلفات موندور اثر المقاومة التي لقيتها هذه الفكرة في تفكيره والتأكيدات
الناتجة عنها بالتالي . ولن يكون لهذا الامر اية اهمية لولا ان تاريخ النقد

الادبي وعلاقاته مع التحليل النفسي لم تعطها بروزا ملحوظا^(١) . لقد كانت علاقات الطفولة بين ستيفان وماريا طبيعية جدا دون شك . ومن الاكيد ان قسما كبيرا من الحزن الذي شعر به عند تركه المنزل للذهاب الى الداخلية كان مسببا عن ابتعاده عن ماريا ، لان اليتيمين كانا قد عاشا مدة خمس سنوات جنبا الى جنب ، ففراقهما ، ومغادرة المنزل جددا الحزن . وان كثيرا من الابحاث البسيكولوجية تجعلنا افضل اطلاعا على ما يجده قطع العلاقة مع شخص نحبه : فالصورة التي نحملها عنه في داخلنا تتعرض « لعمل خيالي » حقيقي شبيه بالتبدل البحري الذي تحدث عنه انشودة « ارييل » Ariel :

Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.

على عمق خمسة باعات يرقد ابوك
عظامه قد تحولت الى مرجان

(١) « . هنالك اناس يرون اطيافا في كل مكان » كتب حديثا احد البقاد كما ان هناك بغدادا آخرين سيكتشفون دون ريب اللاوعي ، يوما .

واصبح لآلي ما كان يشكل عينيه
لم يبق منه شيء فان اوقابل للعذاب
لم يحوله البحر
الى ثروة وغرابة

كتب ستيفان الى ماري رسائل عادية طفولية منها :

« ... لعبت بالغميضة » وبلعبة الموت ، وبالتوازيات ، وبقفزة
الخروف الخ ... مع ثلاثة زملاء جاؤوا للهو معي .. (١٦ حزيران
١٨٥٦) .

« ... لست لأعطيك نصائح ولا عظات ... انني اسألك ١ - ممن
تلقيت سر القربان . ٢ - تفاصيل يومك . ٣ - اذا كان قد اعجبك
كتاب : اليوم الكبير يقترب . كنت ارغب كثيرا في ان اعطيك شيئا
افضل ، ولكنك تعرفين يا عزيزتي الصغيرة بانني لست من عداد الذين
لا ينقصهم المال .

الوقت يداهمني ، علي ان ادرس درس الطبيعيات »

٢٠ نيسان سنة ١٨٥٧ .

ولم يختلف الاسلوب اطلاقا عما سبق لان ماري ماتت في الثالثة عشرة
من عمرها . غير اننا اذا بقينا على هذا المستوى فلن نفسر شيئا من الظواهر

الآتية : الوسواس الوارد في مؤلفات عهد الشباب ، والاصداء الخارجة منه المستمرة في المؤلفات جميعها . وفي سنة ١٨٦٤ اي عشية كتابة : بعد ظهر حيوان ، ومشهد من هيرودباد ، اي في اوج امتلاك الذات ، وصل مالارميه في شكوى خريف ، باوضح واضيق ما يكون ، ما بين تفجير عبقريته وموت ماريا . وكان من قبل قد كتب الى كازاليس عشيق آتي ياب EttieYapp . . . نعم انها تكمن في احلامي الى جانب جميع « الشبانات » و « البياتريسات » ، و « الجوليانات » ، و « الرعجينات » بل هي افضل من ذلك ، انها في قلبي الى جانب ذلك الطيف الشاب المسكين الذي كان خلال ثلاث عشرة سنة اختي ، كانت ولا تزال الشخص الوحيد الذي احبته قبل ان اعرفكم جميعا : ستكون مثالي الاعلى في الحياة ، كما هي اختي في الموت (اول تموز ١٨٦٢) .

كل ذلك لا يمكن تفسيره اذا اختصرنا العلاقات العاطفية بين ستيفان وماريا بالتصرفات الصبيانية الواعية والسطحية التي كانت فعلا صادرة عنها ، انما يجب التسليم ، كما هو طبيعي ، بوجود علاقات عميقة . نشووها بكل تأكيد اذا وصفتها بانها علاقات محرمة ، اذ ليس من تحليل نفسياني يرتكب مثل هذا التبسيط اللفظ . يمكن ان يكون ستيفان المراهق قد تأثر بالجمال البكر العذري المتفتح لاخته ، ولكن هل ذكر شيئا عن ذلك في رسائله ؟ هل عرفه ؟ ان مثل تلك التأثيرات لا تؤدي الا الى تكوين عاطفة اكثر صوفية . الشخصية العميقة تلجأ الى تحقيق الذات ، فلا وعي الاخ كان يشعر حتما باخته كجزء من نفسه او من امهما . وعن تسلول

القرآن يجب ان نتحدث بمعنى مقدس وجسدي بوقت معا . اذ لا شيء غريب ههنا . غير ان التركيز وهو طبيعي في هذا العمق ، ضروري لتفسير التصرفات المقبلة . ويجب علينا ان لا ننسى مع ذلك ان الضمير يلاحق هذه الاطراف المظلمة منذ ان تبدأ بازعاجه .

وعلى كل حال ، فان ماريا ماتت في الثالثة عشرة ، بتاريخ ٣١ آب سنة ١٨٥٧ ، وكان ستيفان يمر عندئذ في مرحلة المراهقة بعواصفها الربيعية . فلم تنقصه بعض الشراسة الخاصة بالذكر كما تثبت قصة الهرين :

« . . . عند المساء قبل الذهاب الى الكلية كنت عند السيد فيدال Vidal الذي اعطاني مسدسين عثمانيين لقتل هرين كانا على السقف . . . انه الخميس يوم الخروج . . . وعندما لا تكون مدام فيدال هناك ساقوم بملاحقتها . . . (١٦ حزيران ١٨٥٦) .

لقد كان تلميذا متوسطا ، ويصفه احد معلميه بانه كان « غير مطيع وديم النفع » غير ان مثل هذه التفاصيل التافهة لا تأخذ معناها الا بالنسبة الى الخطوط الكبرى للموضوع بكامله . لقد سبق لنا ان رسمنا واحدا منها : وهو ان الواقع لم ينقطع عن الابتعاد والبرودة بالنسبة الى ذلك الولد . فامه قد تركته ، ثم فعل ابوه ، ثم منزله الجديد ، ثم شقيقته ، وظهر جداه اقل لطفا تجاهه . كانت « الاشياء الطيبة » فيه لا خارجا عنه . لم تحدث اية دراما ، فالطفل قد وجد من يتبناه ، غير انه جابه

المراهقة وهو في موقع الدفاع ، منكفئا نحو صور داخلية وربما عدوانية لانه كان يشعر بانه ضحية . وباختصار لقد كان « منكفئا على نفسه » .

غير ان ذلك الاندفاع من الطاقة نحو صور داخلية يحيط تلك الصور بهالة قدسية . فطفولة المارميه كانت تقية ، وبسبب الثقافة قبل كل شيء . غير ان صورة الام قد اختلطت دون شك بتلك التقوى اذ ان الام ماتت بعد رحلة الى روما ، حملت معها منها عددا من المسابح . وكانت السيدة ديمولين تتكلم عن « الخيال الخصب » الذي طالما « فلّ من جسم » ابنتها . وفي صلوات الطفل اتخذت الجنية اللابسة قبة من نور صورة ملاك حارس على الاقل :

« . . . لان لكل واحد هنا على الارض ملاكه الطيب من المهد الى اللحد . انه الملاك ذاك الذي يبسط جناحه الحارس على مهد الطفل ويصونه من الف خطر وخطر صغير . . . وعندما ينطلق الانسان في وسط العالم تبقى ايها الملاك وحده ساهرا حوله ، وحده لا تتركه اطلاقا ، انك تقوم مقام ام يمكن ان يكون فقدها . . . » (١٨٥٤) .

ونفهم ان المناولة العيلية قد اتخذت في نظر ستيفان رنة اكثر عمقا وكان ماريّا قد تدرت بضياها :

« . . . لقد وجدت الآن في محفظتي بنفسجة صغيرة ، ارسلها اليك كذكرى لذلك اليوم الجميل ، احتفظي بها جيدا في كتاب صلاتك الخاص بالمناولة الاولى . انها ليست ثمينة جدا ، ولكنها صادرة من شقيق يفكر

فيك جيدا ولا يملك شيئا احسن منها في الوقت الحاضر ليقدمه لك . وداعا
يا صغيرتي الطيبة ، اقبلك الف مرة من اعماق قلبي « (١٨٥٧) .

ان النواة النفسية للمناولة العيلية الناشئة في الطفولة الاولى ، تتلقى
هكذا نوعا من التأكيد الخارجي . وما من شيء في النصوص المنشورة
يسمح لنا بان نتخيل ستيفان « صوفيا عميقا » بين الثانية عشرة والسادسة
عشرة من عمره ، تائها في « انجذاب فائق الوصف » مستند الى ايمان
صحيح لم يلبث ان تخلى عنه فجأة سنة ١٨٥٩ . بل بالعكس ، ان كل
شيء يدفعنا الى ان نرى ابتداء من ذلك التاريخ تبشير المسلك اللاحق ،
حيث يبدو مالا رمية كأنه يجعل من الشكل الديني تدريسا على الميل
الادبي . وخلق الوحدة عند الولد الرغبة في شيء آخر ، وخلق الحلم
(حلم البحث عن ام مفقودة) عنده الطاقة ، وقدمت له التقوى لغة
اولى . ولكن عندما اصبحت صورة ماريا المفقودة بدورها ، نفسية ،
استخرج مالا رمية من عالم الواقع كل ما كان وظفه في هذا العالم تقريبا .
الرجل البالغ المؤمن يمكن ان يحب دائما الله الذي يبقى في نظره كائنا متميزا
عنه ، واكثر الاشياء المحبوبة موضوعية . اما الطفل الذي يحب كائنات ثم
يفقدها ، فلا يعرف الا ان يعبد صورتهم التي لا تلبث ان تمزج بنفسه .
وكذلك ، فان الحركة العاطفية التي سلخت مالا رمية من الواقع ، قد
حولته ايضا عن التعبير الديني المشترك مع المحيط العيلي والاجتماعي ،
ولكي يعبر عن حالته الجديدة ، كان بحاجة الى لغة اخرى ، فقدم له
الادب تلك اللغة .

لان قضية اللغة تبقى اساسية ، وكل اثر فني هو نتيجة ثلاثة متغيرات : الينابيع الخارجية ، والينبوع الداخلي ، واللغة ، ولا يمكننا ان نهمل واحدا منها . اذ ان ترابطها الداخلي هو الذي يعتمد به . غير ان الاخيرة منها تبدو الاهم . ولو لم يكن مالارميه الرجل هو الذي تلقى الشعر الفرنسي من بودلير ونقله الى فاليري ، لما كنت الفت هذا الكتاب ، ولدى كل انسان ، شاعرا كان ام لم يكن ، يدرس العالم النفسي ، التوازن بين عالم خارجي وبين عالم داخلي . (وهذان العالمان يضمنان الينابيع التي عددها سابقا) ، وذلك التوازن يترك صداه في الاثر الفني النفور كالفكر الصافي . غير ان الاثر يبقى « كائنا لغويا » . ان موهبة الفنان تكمن في ان يحسد ، ويعترف بوجود « الآثار الفنية » المحيطة به وتمييز ذلك الوجود عن الاعلام المجرد . فموزار الطفل مثلا كان عندما يضع انامله على مضرب البيانو ، يصغي الى « الالحان التي يجب بعضها بعضا » . وانشودة المناولة الاولى ، والقطع الثرية المدرسية التي كتبها مالارميه تشهد اول ما تشهد على اذن صحيحة قادرة على ان توفق بين كلية ملكية وبين روح « لامرتينية » تنطلق من الدين الى الشعر .

« الدعوة »

عادة ، يتطابق الميل الادبي تقريبا مع النضوج . غير ان الموسيقيين يسبقون غيرهم ، لانهم بدون شك يتمتعون في وقت مبكر بقدرة متميزة على العزف ، بينما الاديب يتأخر بسبب الاختلاط بين لغتنا المحكييتين .

اذ يحتاج الطفل الى بضع سنوات من القراءة والبحث ليشعر بان الشعر آلة . ومع ذلك فان ازمة المراهقة تمس عميقا الكائنات البشرية ، والمبدعين مثل غيرهم . وان عالم الغرائز الدنيا متخم بالسدود القديمة ، ولكنه في الوقت نفسه يبدع اشكالا جديدة من وسائل الدفاع . فتيارات الاستخفاف بالتقاليد والاعراف ، والقرف ، والتكشف ، والشورات ، وعوامل السخط المحقة ، تتعارض وتتلاقى . كما ان الاضطرابات العاطفية تخضع للتجربة الكيان نفسه للشخصية التي اذا ما شعرت بالانزعاج بدأت اول ما تبدأ بعزل نفسها عن المحيط ، فكل مراهق يصبح فنانا بالقوة ، مع ما يحمله هذا الوضع من اضطرابات عندما ترفض الأنا الاجتماعية الاوضاع الناتجة عن ذلك ، بينما تبقى الأنا الخلاقة في حالتها الجنينية . غير ان الذي سيصبح فنانا يتمتع رغم ذلك على الاقل بلغة مستمدة وجاهزة كالألة ، يستطيع معها تحريك طاقاته النفسية الكامنة ، فهو يعرف كالآخرين « هدير الامواج الصاخبة » ولكنه يتمتع ايضا بمركب متهاد او بقناة يمكنانه من التحول .

على ذلك الشكل يمكن تفسير دفاتر ستيفان المائة التي صادرها معلومه او اقاربه ، لقد كانوا يأسرون من اللغة المستمدة من موسيه ، وهوغو ، وشينيه وآخرين ، الطاقة التي لا يمكن نصر يفها ضمن اربعة جدران - كما هو عنوان احدها - وسشير الى مكانتها في التطور الخلاق للشاعر ، فعدا عن المحتوى العائد الى ستي ١٨٥٨ - ١٨٦٠ ، اشير الى التذكير المسجل على قفا الغلاف بقلم مالارميه نفسه ، والذي يختصر مرحلة من التطور ،

صمت عنها طبعاً في سيرته الذاتية .

١٨ حزيران	١٨٥٤	المنافسة الاولى
٣١ آب	١٨٥٧	موت ماريا . (١)
نيسان	١٨٥٩	قضيت ليلة مع اميلي (٢)
٥ تموز	١٨٦٠	المرة الاولى التي قضيتها وحيداً مع
ج . ف . (٣)		

٨ تشرين الثاني	١٨٦٠	حائز على البكالوريا
١٤ كانون الاول	١٨٦٠	اول خطوة في طريق الانهيار الفكري

التاريخ الاخير يتوافق مع دخوله في وظيفة ادارية . فعلى عتبة حياة البلوغ ، جمع مالمارميه قصائد ورتبها مغذياً في نفسه على الاقل الامل في نشرها . مما يدل على انه اختار طريقه كشاعر . ففي هذا الوقت سجل خلال المراهقة التي اجتازها ، اهم احداث حياته الشخصية والحميمة كما يثبت استخدامه اللغة الانكليزية ، فالمنافسة الاولى تنهي الطفولة . ويشكل موت ماريا دون شك « الجرح » اما الحادثتان التاليتان فهما من نوع الغراميات ثم ان انا اكثر اجتماعية تعود الى استعمال الفرنسية .

موندور لا يقول شيئاً عن ج . ف . رغم ان تلاعباً في الكلمات يحملنا على الظن انه لم يعرف سوى اميلي التي يصفها بانها : « مغامرة جسدية » اما انا فاني اتردد بين جعلها فاسدة او مومساً ، غير اني اميل الى

(١ - ٢ - ٣) كتبت باللغة الانكليزية « المغرب »

اعتماد الصفة الاخيرة . وعلى كل حال ، فان في التسلسل التاريخي لقصائد
ما « بين اربعة جدران » ، تأخذ « ليلة مع اميلي » مكانها بين « لودا »
Loeda (وهي اول قطعة شهوانية) وبين القصيدة الصغيرة الآتية :

« هيني »

اشفقي علي ! ... العريضة في النهدين العارين
تبيع ، والدموع الثمن ، مع الاسف ! جمالها الذي هو القدر
غلبة تحت كل وردة غضنا زائدا
وتحت كل قبلة دمة .

جعلت مني ، وقد حولتني كالجليد قبل نهاية النهار
زهرة لا اريج لها ، وقلبا لا شعريه !
فلكي التخلص من الالم، ولكي اعاد الى الحياة
لا يلزم الا شعاع من الحب .

هيني ! اواه هيني ! كما يرمى الى العجوز
في الشتاء ، اثناء المرور ، الذهب حيث يلمع الامل
ليكن صدقة من قلبك
اذا لم تكوني تحسين بالآمي .

وان تحليلا نفسانيا مبني على تراكم النصوص ١٨٥٩ (يهب
الانسان ما لديه ، الابن العاق ، دلال حزين ، صدقة ، التوافذ وعدد من

الرسائل) يجعلني اميل الى ان ارى في هذه القطعة وراء الغطاء الرومانطقي عمقا من الواقع المعاش . والحب المأجور خيب امل المراهق كأنه « برتقالة جافة » فهو يشعر بنفسه ساقطا ، ملطخا ، خائنا لنقاء داخلي ما ، ومهددا جسديا . ان اهمية الحدث تكمن فيما يلي : الواقع الذي كان باردا وفي بعض الاحيان جارحا اصبح ايضا قدرا ويشير الاشمتزاز . وهنا لا بد لنا من تذكر « هملت » الذي يرى فيه مالا رمية « المراهق المنبثق عنا في بدايات الحياة » ، والذي وصم والدته بالداعرة « تمارس الحب فوق مزبلة قذرة (making love-over the nasty sty) لان الواقع في نظر المراهق يبقى الام ، ويصبحان معا مشؤومين او فظيعين . وهكذا فان الحادثين النفسانيين الرئيسيين في شهادة مالا رمية ، والمعاصرين للقصاصد الاولى والمربطين بها - وهما الموت والمغامرة الغرامية - متساويان في الصفة الازدواجية . فالعذراء في القبر تجمع بين الموت والفضيلة ، والبغي تجذب وتدفع . وباختصار ان الكآبة تأتي من الازدواجية .

اما الانسجام مع المحيط فكان سيئا . وخاصة الرسوب في امتحان البكالوريا الذي احدث شكاوى عييلة ، والدخول مرغما الى وظيفة اعتبرت منذ البدء مرهقة . ولكن ، فلتطرق فورا الى موضوع المال الهام جدا للمبدع كما تثبت مراسلات فان غوغ ، لان التبعية تستجلب احتقارا يعرقل او يفسد العلاقات مع المحيط . وكثير من المراهقين يعرفون بشكل طبيعي ذلك الواقع الذي يجعلهم يتذبذبون نفسيا بين الثورة والتطفل ،

مالارميه لم يكن يتحمل ذلك ، ولكن بما انه لم يكن افضل تمحلا للتعبية الادارية ، فان اختياره ذهب الى القبول بحل وسط ، فقد ترك الاحصاء بعدما قضى في الخدمة ثلاثة عشر شهراً آملاً في الحصول على وظيفة تعليم اللغة الانكليزية . ويمكننا التنبؤ بأسباب ذلك الاتجاه : فشل في الاسرة (وخاصة بالنسبة الى الجد) ، تأكيد الذات ، الحرية الفورية ، مشروع رحلة الى انكلترا ، الحلم بمهنة نصف - اجتماعية ونصف - ادبية ، الحديث حديثاً طيباً عن بو Poe الذي حصل على الاعتبار والاجر واللمه . هل ذلك خطأ ؟ ان تلامذته بعد ذلك بكثير سيحتفظون بذكرى رجل قصير^(١) يصطنع الطول بواسطة كعبين عالين ، نائر الطبع ، دائماً في معطف طويل « يشبه المعطف الروماني او معطف القاضي والمحامي » (المعرب) او مثبجاً على مربعات صغيرة من الورق ، لا يخلها الا ليكتب اولالوم Ulalume على اللوح . واقع لا بد عابر سنة ١٨٨٣ ولكنه كان يتضمن حلم سنة ١٨٦٢ . هذا الحلم الذي كان بدأ يحفظ الدعوة ولكنه في الوقت نفسه استجلب تبعية فورية . ونستطيع ان ندرك ردة فعل المراهق بهذا المقطع :

« . . . وعدا ذلك ، فان المال كان في خزانة خالتي زوجة ابي وهي لا تزال امرأة شابة ، لم تفهم اطلاقاً ماهية الرجل الشاب ، ولا تعجد الا كلمة واحدة على شفيتها : التوفير .

(١) عندما تقاعد مالارميه كان طوله ١,٦٣ سم ويزن ١٥٠ كلغ .

وبما اني كنت اخشى دائما ان اسمعها تبصق تلك « القارة الحمراء » فقد كنت لا احديثها الا نادرا جدا . . . وقد كان يؤلمني جدا ان اترك والدي المسكين المريض : غير ان كل ما عداه في ذلك المنزل كان يبعث في الاشمتزاز . فكنت اشعر بضيق شديد عند كل وقعة من وقعات طعامي الصامتة او القليلة الكلام ، كما كنت اتألم من توفير مثير للقرف ، انا الذي كنت املك حوالى الف فرنك ، الى درجة اني كنت اشعر بالاختناق .

غير ان الادهي من ذلك ، هو ان كل واحد هنا يعاملني كناكر للجميل اذا سمعني

(رسالة الى كازاليس ٤ / ٦ / ١٨٦٢)

ولكي نحكم بعدالة ، علينا ان نعرف ان السيد مالارمي قد حصل على تقاعده قبل الاوان (٣٠٠٠ فرنك كل عام) ، وان موته كان يبدو متوقعا على الاقل ، وكان على السيدة مالارمي بواسطة معاشه التقاعدي مضافا اليه دون شك ، بعض المداخيل الاخرى ، ان تقوم بمصروف سبعة اشخاص بينهم ابنؤها الاربعة المتراوحة اعمارهم بين العاشرة والسابعة . وعلى كل حال فانها كانت تبدو - وهنا النقطة الاهم - في نظر ستيان امرأة بخيلة . وفي اللاوعي ، جاء « المال القذر » وهو تجربة البالغ يتراكم فوق مجموعة الصور المشؤومة المفعمة بالتناقضات المثيرة للملل ، والتي كانت قد تشكلت من الانحطاط الفكري ، والدعارة ، والموت ، والبرودة ، والوحدة . ان ردة فعل « الانا » الخلاقة كانت حلم « خفقة الجناح نحو لندن » : الهرب الى هناك ، الهرب . ولكن الامر لم يكن

يقتصر على هروب مجرد فقط ، بل ان تصميا على العيش هناك كان يرتسم .

حتى وفاة ماريا ، كانت علاقات المراهق مع الواقع مؤلة سرا ، وبعد ذلك اصبحت هجومية كامنة . « فالتمرد » و « التعجرف » اللذان لاحظهما المعلم والجد يتوافقان مع آليات دفاعية كلاسيكية ضد ملل الهجران والانهيار الكآبي . وابحث ميلاني كلين Melanie Klein عن « الوضع الانهياي » وحالات الموت تفسر اللوحة العاطفية التي تبرزها لنا مراهقة الشاعر ، غير انه مع ذلك يجب الخلز فتلك التحركات غير الواعية تنسجم مع طبع عادي او بالحرى مع طبع لطيف وجذل ، وتلك المظاهر تثبت فقط ان وسائل الدفاع قد نجحت في مهمتها . وهكذا ففي الميدان السياسي طالما ان الانتفاضة لم تنفجر ، يبدو ان لا شيء قد حصل ، ولا تظهر الا بعد حين الحاجة الى التفسير بواسطة خلافات خامدة ، وفي الميدان الفكري فان شعر مالارميه الذي توصل الى « ايجيتور » والى « طربة الودع » ، والى عرس هيروديد والى « الكتاب » يوازي تماما انتفاضة ما كادت تعرف حتى بدت كفضيحة :

« نتاج لا شعور فيه ، نثرا وشعرا ، فالاشخاص الذين يقرؤون تلك العصارات الصادرة عن دماغ السيد مالارميه يعجبون حتما كيف انه يحتل مقعدا في كلية فونتسان Fontanes (من تقرير لعמיד كلية فونتسان كوندورسه » بتاريخ ٣١ / ايار سنة ١٨٧٦) .

« لا انفجار الا بالكتاب » ، كتب مالارميه نفسه . ولكن لا يمكننا ان

نصفق للانفجار . وان ننكر في الوقت نفسه ان قبلة قد حشاها او حملها ذلك الكائن المفعم بالركة واللفظ الذي كانه مالارميه طول حياته .

وان ما يثير الانتباه في تلك اللوحة عن الطفولة ، غياب الصورة الابوية عن المكان الاول ، فالعلاقات العاطفية ، رغم انها مزدوجة او مؤلة تنعقد حول صور نسائية : الام ، والجدة ، والشقيقة ، وزوجة الاب ، وفناتين اميركيتين تم اللقاء معهما في باسي ثم ابتعدنا مثل الشقيقة (ايماسوليفان وهاريت سميث) ، واخيرا المومسات . الاب هرب ومدالية الشرف تختصر الجدة ، وفي العادة تتيح صورة الاب للابن التدريب الثوري على العلاقات الاجتماعية عدا عن التمثيل الذكري . فاعجاب وحكم انتقادي ، واحترام ومقاومة ، ومحابيات واتفاقات وعدد من التجارب المعاشة قبل كل شيء بين الاب وابنه ، وكلها تبني هيكلية الذات الاجتماعية للصبي ولكنها ايضا تتضمن علاقات شخصية حارة . غير ان مالارميه يبدو كأنه لم يعرف غير الاساتذة ورجال الدين - آباء بعيدين ومتعدين يرفض تدخلهم غير الشرعي . اما الرجال من غير المتفنين فقد بقوا غريبين عنه ، « وهم » يؤلفون في الواقع المقزع سببا للحقد مشتتا ولكن مرتبطا طبيعيا وهم « يتحولون بتأثير الانهيارات النفسية العميقة التي اطلقت الدفاع الكلاسيكي والقرع المشروع الى مسيحيين » بالشوب « يفتنون اوراق الازهار » كما تفعل فيما بعد « الجماعة الشرسة » او « اجنحة التجديف السوداء » - الا اذا لم تعتبر « قضاياهم » غير مناسبة وغير نظيفة على سبيل الافتراض :

« . . . المرأة المنحطة والفضة توجه اقصى اهتمامها فيما يشكل إسفاف الجنس النسائي . . . - وهو ما ندعوه مشكلة - فالرجل النبيل جدا استمر مثالا نقيًا للحياة ، والاحق جدا عندما يلفها في ضرورياته الاجتماعية - يجد اقصى اهتمامه في تلك الضروريات التي يسميها ايضا مشاكل - . . لي مشاكلي ، يعينان كلاهما شيئين مختلفين جدا بمظهر كاذب ، ولكنه طبق الاصل عن المضمون . (كتاب الى لوفيبور Lefebure ١٧ ايار سنة ١٨٦٧) .

في التواردات اللاواعية التي ثبتت في داخل مالارميه اثناء ازمة المراهقة جمعت الافكار الكثيرة الناتجة عن البؤس ، والعار ، والشراسة الخبيثة ما بين الامين العميقين : القبول الابوي والرفض الامومي . وكما ثبت « الدلال الحزين » و « الولد العاق » وهما قصيدتان كتبها مالارميه في التاسعة عشرة من عمره ، فان المراهق شعر بانه مرتبط ببودلير انطلاقا من تلك العقدة المرتبطة بالخوف الكتيب . وسنعود الى قضية المؤثرات ، فنحن لسنا الآن الا بصدد التوترات والانفاسات ضد الواقع . وفي هذا التناقض العاطفي يجب في رأبي ان نعتبر الازمة الدينية التي وقع فيها المراهق . فعلى اثر وفاة ماري ، وفي : « ماذا كانت البجعيات الثلاث تقول » اخذ ستيفان يثير تحفظات بشأن الملاك الحارس وحكمة الرب الأب . وظهرت فكرة الله الذي يفرق الاولاد عن امهاتهم في « الغيمة » (آذار ١٨٥٩) ثم في « الى الله » (تموز ١٨٥٩) . واطهر موت « هاريت سميث » في ذلك التاريخ الانهيار النفسي فقط وتأثيراته التي

كانت قد ظهرت من قبل . وفي « الثوب » ، ينكشف الآباء والكهنة عن كائنات سادية ، يضطهدون الورود والعذارى والابن . ان غضبا مشروعا يثير المراهق شقيق انتيروس دي نرفال Anteros De Nerval .

تسأل لماذا احمل هذا القدر من الغضب في قلبي .

وعلى رقبتى اللينة رأسا عنيدا .

ذلك لاني امت الى عرق انتي Antée^(١)

واعيد توجيه السهام نحو الاله المتصر .

اجل ، اني من هؤلاء الذين يلهمهم الأخذ بالتأثر ،

لقد وسم جبهتي بشفته الثائرة ،

وراء اصفرار هابيل ، مع الاسف ، الملطخ بالدم

لي من قايين الاحمرار الذي لا شائبة فيه .

وفي سنة ١٨٦٣ عندما اصلح مالارمي « الزهور » وضع كلمة « ام » مكان كلمة « اب » ، ففي الواقع ، منذ ظهرت الكأبة الناتجة عن اسباب خارجية تراجع عن الابوة المسيحية لطفولته التي كانت رقيقة وسطحية ، الى الامومة الروحية التي تحمل مكان تلك دائما في الحالات المشابهة . وفي سنة ١٨٥٩ لم تكن البنيات الفلسفية والجمالية تنقص لعبة الدفاعات

(١) مارد ابن بوزيرون وغابا ، خنقه هيراكليس بيديه . وقد لاحظ هذا البطل اثناء معركته معه ان المارد يعود فيسترد قوته كلما لامس الارض ، فرفعه عن الارض ومنعه من ملاستها فتتمكن من التغلب عليه .

البيسة ضد الءزن . وان ما كانت ءءافع عنه هو : نواة الفضيلة والمناولة مع الصورة الانءوية المءءاخلة فيها . وان هجر الممارسات الءينية ، ومعاواة الاكليروس ، وفقءان الاءمان لن ءمس ذلك النوع من الاءمان الءيني الءاخلي الذي كان الوحيد الذي عاشه ءقا مالارميه الطفل .

هوءا اءن مراهق اصبع شاعرا في السابعة عشرة من عمره ، اي انه كان يشبع الصفءاء البضاء بءءابة ابيائه ، ويشور ضد الوسط الاءءاعي ، ويكي شابة ماتت . كيف يمكنه ان لا يقرأ هوغو ويسكر به ويقلءه ؟ ليوبولءين هي ماريا ، وءيع البؤساء هم اخوة . وقد ءءب على مءلءه المسمى « ءاملات » ما يلي :

ان فرنسا ، ^(١) يا هوغو ءلفك بكفن اسوء
كما يكفنون الميت .

والافى عءءما ءنفخ ءنفء على نءمءك سمومها
والءائر الكاسر يعص ، ^(٢)

بمءاره المزبء ، اوءار قيءارءك

هوغو ! هوغو ! ان صوء

العود الذي يكي ملاكا رائعا في الساء ،

وابءءك الناءمة ءء صليب .

(١) « فرنسا » : نقول اسائلة الاءب ومعلمي المءارس

(٢) الءامعة ، وهل من ءلءة الى قولها (ملاءظمن سءيفان مالارميه)

وصوت يضع في القلب كثيرا من التأثيرات
وفي العين كثيرا من الدموع .
كلا ! ان نجمه في الليل يشرق اكثر من شمس
هو ، يعيش ! ... مغنيا الامواج .

شباط ١٨٥٩ .

وتوالت المؤثرات بسرعة كبيرة ، فالرومانطيقيون الكبار سنة
١٨٥٩ ، وفيما سبق بانفيل Banville وبودلير وبو سنة ١٨٦١ اي ثلاث
سنوات بعد ظهور « زهور الشر » لبودلير ، وساعود الى التطرق لهذا
التطور فيما بعد انما اكتفي في نطاق هذا الفصل بان اذكر كيف ان المؤثرات
كانت تتلاقى عند الحركة المزدوجة التي حددت الميل : الابتعاد عن الواقع
العام والانجذاب نحو شيء آخر . وكانت القراءات تبدو مختلفة عن
المعطيات الاخرى الحياتية ، غير ان حوادث الحياة كيفت الخيال ، الذي
وجد نفسه في تلك القراءات فشجع المؤثرات الاخرى ، التي تبنت
بدورها الخيال والموقف من الحياة ، يوجد اذن تداخل . ولكن عاملا آخر
وافق ذلك : تفتح الطاقات اللغوية واذا كان الواقع يحجر الخيال نوعا ما
بخطه ، فان الزينات الموسيقية تستطيع ان تكون صاعقة كالرياضية ،
ويعبر عنها بالقدرة الفورية على التقليد . والخلاق المقبل في احدى مراحل
تطوره لا يكتفي بان يميز من بين الاشياء الاخرى « كائنات اللغة » كما
لاحظت في آخر الفصل السابق بل هو يدرك الميزات التي تنفرد بها ،
ويعقد معها علاقات تمثيل شخصية . ان اليد تنقل على المضرب

بامانة ما تسمعه الاذن . من الصعب ذكر ما قرأ مالارميه سنة ١٨٥٩ ، ولكنه كان يتحدث على طريقة هوغو . وفي سنة ١٨٦٠ كان قد حدد اختياره : بودلير ، واعاد كتابة القطع الاكثر ظلما في « الغلان » Glanes اي اللقاطات . واوحى له سانت بوف Sainte Beuve البلياد Pleiade اي الثريا (الحقيقية لا التي تتضمنها المناهج المدرسية) . وما من شك في انه استشف بو ، وتمكن سنة ١٨٦١ ان يعزف بدقة وبشكل ارادي على اوتار مستوحاة اما من « ستالكتيت » Stalactites اي الهوابط من الرواسب الكلسية المتحجرة في سقوف المغاور ، واما من الأود الفونامبوليسك Odes funambulesques اي الاناشيد العجائية واما من فلور دي مال Fleurs du mal اي زهور الشر ، ولكن القصائد التي نظمها على هذا الاساس كانت في اعماقها شخصية جدا وتشهد من خلال التقليد على طول باع في اللغة مما يؤهلها في نظرنا ان تكون قسما من تراثه . ومالارميه توصل الى خوض جبهة الابحاث بعيدا عن التلبذ الذهني ، وذهب للملافة اختصاصي الشعر الفرنسي الجديد ولم يلبث ان دخل في الحلقة التي ظهر فيها فيليه دي ليل - آدم :

« عبقرية ! هكذا فهمناه .

نحن كنا مجتمعين مدفوعين بدبذبة مختلفة . وغرضنا فقط شد اواصر ايمان طيب قبل ان نترك للزمن في ظروف ممتازة وبالاتفاق الرضائي والنهائي ، آلة قديمة ، وفي بعض الاحيان معطلة ، للشعر الفرنسي ، وقد اظهر الكثير في هذا العمل انهم خبراء في صنع الآلات الوترية » .

« التوازن الصعب »

« تعرفون انه لم يكن للشاعر ان يعيش من فنه ، حتى ولو انحط به عدة درجات ، عندما دخلت الى الحياة ، ولم أسف على ذلك . ولما كنت قد تعلمت الانكليزية لأتمكن من قراءة بوقراءة احسن ، فقد ذهبت في العشرين من عمري الى انكلترا ، لسبب اساسي وهو الحرب . ولكن ايضا لاتكلم الانكليزية ولتعليمها في زاوية ما هادئة كي لا اكون مضطرا لعمل آخر لكسب عيشي ، وكنت قد تزوجت مما جعل الامر ملحا » .

السيرة الذاتية (وقد انتهت بتلك العبارات اعترافاتها) ، قصت هكذا ، وبذلك الاسلوب البديع كيف ان الشاعر اختار قضاء حياة مزدوجة : الحقيقية والاخرى . ان قرارا كذلك القرار الذي يضمن التوازن - لا يخلو من التجاذبات الداخلية في توزيع الاوقات والطاقات - غير ان الخطرين الظاهرين بوضوح في حالتي « فان غوغ » و « فيليه » لا يزالان قائمين هنا ، لانها مرتبطان بممارسة عملية الابداع وحتى لو خفّا انها يهددان ايدا كل فنان . هما شكلان منبثقان من الترابط الانساني : البؤس من جهة « الحياة الحقيقية » والجنون من جهة الابداع . وسأشرح فيما يلي بالتتابع وسيلتي الدفاع اللتين استخدمهما مالم يمه ضد هذين الخطرين .

لنبدأ « بالحياة الحقيقية » وهي عبارة عن : مال ، منزل مع زوجة واولاد . المال اولا ، وغني عن القول ان الصعوبة كلها متأتية من ان الاثر

الفني ليس له في السوق ثمن يمكن تقديره ولو تقريبا ، ولا توجد علاقة ما
ممكنة بين ثمن بيع قطعة شعرية ، او موسيقية ، او لوحة ، والعمل الذي
بذله المنتج ، او الندرة في قيمتها الجمالية . ومن الافضل ان يدرك الانسان
هذا الواقع من ان يغضب بسبب النتائج الحاصلة . المبدع مبدع طبيعيا
عن السوق ، كأم حامل عليها ان تخفف او تعدل من نشاطها الاجتماعي ،
وهو بحاجة الى مساعدة تأتيه من الخارج . وهنا تقوم مشكلة الرعاية ،
ولقد قامت الكنيسة ثم الأمير بهذه المهمة - اما الليبرالية الاقتصادية - اي
الاقتصاد الحر - فلم تنطرق اليها الا عرضا حسب ظروف الميول
الشخصية ، والمركز المرموق ، والمضاربات . . فاضطر الفنان بالواقع ان
يرعى نفسه بنفسه ليتمكن من الحصول على الحد الأدنى من مقومات
الحياة ، وان يلجأ الى موارده الخاصة ومساعدة أسرته ، وعند فقدان هذه
الموارد كان عليه ان يوزع نفسه ، فيقضي اوقاته في ممارسة مهنة مدرة .
وفي جميع الظروف وسواء أكان شخصا مزدوجا ام شخصا واحدا فان هناك
دائما الروح والجسد ، الهذات الخلاقة المبعدة من السوق والذات
الاجتماعية التي تقوم بأود رفيقتها ، وقد تمثلت هذه الاخيرة لدى مالارميه
بوظيفة استاذ صغير للغة الانكليزية متزوج ووالد لولدين . فاذا ادركنا
هذه الحقيقة ، امكننا درس العلاقات التي كانت تغذيها كلتا
الشخصيتين .

وتسمح لنا بعض الارقام بتقدير الفقر النسبي والشريف الذي كان
يعاني منه الشاعر ، لقد ذهب الى لندن مزودا بتوصيات عالية لم

يستخدمها (لأن وضعه كان اقل منها) ، وايضا بكمية من المال الاسروي حصل عليه دون شك كدفعة على حساب حصته من الارث ، وفي ٣١/ كانون الثاني سنة ١٨٦٣ كتب الى كازاليس من جملة ما كتب : « . . . لست فقيرا ، فبعد الرسالة الاولى التي قلت لك فيها ان الكاتب العدل قد تخلى عني تلقيت منه بالذات ما يصيني من مال . واني اتحدث هنا عن الارقام كي تعرف الحقيقة : اني احصل في لندن من ٣٠٠٠ الى ٤٠٠٠ فرنك سنويا ، ولدي شقة بالف ومائتي فرنك (. . .) وفي شهر اذار بتاريخ التاسع عشر منه ، سأنال ٢٠ الف فرنك . مما يجعلني في وضع جيد حتى اليوم الذي ساصبح فيه استاذا . . . »^(١)

اما كازاليس الذي كان اقترضه خمسين فرنكا فعجل الى مطالبتة باستردادها ، وبعد شهر من ذلك التاريخ بلغ مالارميه سن الرشد اي بتاريخ ١٩ اذار فوعده بتسديدها اقساطا قيمة كل قسط منها عشرون فرنكا في كتاب مؤرخ بتاريخ اول نيسان . كما ان قروضا اخرى ، بعضها قليل وبعضها كثير تظهر هنا وهناك في مراسلات الشاعر ، وهذه القروض قيمة نفسية اذ من الاكيد انه لم يسمح للعلاقة الجسدية - الروحية حيث يحتل المال المركز الاول ، ان تتوطد (فالذات الاجتماعية بقيت على جدارتها) ، بل بقيت تلك العلاقة متأرجحة ، كفكرة ثابتة من

(١) يظهر انه من الضروري مصاعفة الارقام بمائتي مرة او ثلاثمائة للحصول على ما تساوي في الوقت الحاضر .

المجانية تظهر دلائلها . كان على الحقيقة ان تعطي عطاء الامومة ، فهي لذلك قدمت سندات .

المجتمع اشترى من مالارميه انكليزيته - في تونون بـ ٥٩ فرنكا شهريا سنة ١٨٦٤ ، وكما تدل تقارير المفتشين فان هذا المجتمع اعتبر كفاءته بهذه اللغة ضئيلة وكان على حق ، على ما يظهر ، اذ ان ترجمة بو شيء ، وتعليم الانكليزية جيدا شيء آخر . ومن الثابت انه كان على مالارميه ان يلجأ الى توفيرات عديدة في ذلك الوقت . وكان بطبعه يميل الى ان يكون عاقا ، فهو حدادا على جده ، لبس ثياب هذا الجذ بعدما اعاد خياطتها على قياسه هو ، وفي سنة ١٨٦٩ عندما حصل على نوع من التقاعد المبكر بسبب الانهيار ، انخفض مدخوله الى ١٠٠٠ فرنك سنويا ، مما جعله يملأ رسائله بالشكوى ، ولكن ميسترال Mistral ساعده دون شك . ثم جاء حمل ماري الثاني يحول مصاعبه الى ازمة . فراح اصدقائه يبحثون له بعجلة سنة ١٨٧١ عن وظيفة ما . وان رسائل مالارميه تكشف رغم البعد عن الحقائق التاريخية ومقدرة على التخيل يفاجئان الانسان قليلا ، استمرار الخلاف بين الذات المبدعة والذات الاجتماعية . ومما كتبه في ٣ اذار سنة ١٨٧١ الى كازاليس :

« الا استطيع ان اجد في احدى مكاتب باريس وظيفة تساعدني على القيام بها بعض قدراتي في اللغة الانكليزية (. . .) او شيئا آخر في احدى تلك المؤسسات ، لا يتطلب انكبابا أسرا ، ويترك لي ، ويمكن في الاصبح ، المجال للانصراف الى العمل الذي نذرت له نفسي . وكما

ترى ، سيكون لي هناك من جملة الحسنات امكانية العمل في ترجماتي .

وولد اناطول في سانس ، بينما كان مالارميه يعدولاهثا بين باريس ولندن في سبيل الحصول على عمل لم يجده الا في تشرين الثاني ١٨٧١ في باريس بوظيفة « مندوب اللغة الانكليزية » بمعاش قدره ١٧٠٠ فرنك ، ثم اصبح « مكلفا بالقاء دروس » في السنة التالية بمعاش ٣٣٠٠ فرنك زيد الى ٤٨٠٠ سنة ١٨٨٤ والى ٥٠٠٠ فرنك في جانسون ورولين Janson et Rollin . وبقيت تقارير التفتيش في غير مصلحته ، مما يثبت انه كان رجلا غير مناسب للمهنة التي يقوم بها ، بحيث كان يتلقى في بعض الاحيان ضجيج الاستهجان والاحتجاجات التأنيبية من رؤسائه . ومع ذلك كان ينال اعجاب قلة نادرة من تلاميذه . ولجا قليلا الى الاحتيال فنال من هنا وهناك بضعة اشهر من الاجازة ، ولكي يزيد من مدخوله ، قام بعدة « اعمال خاصة » - كلمات انكليزية ، الالهة القدامى ، ونشر بعض المقالات في صحف لندن فالسوق الفرنسية بقيت مقفلة في وجهه . لان الذات المبدعة لم تساوم . وان فاتيك Vathek والقصص الهندية Contes indiens وعددا قليلا من الكتب الفخمة لم تؤد بالتاكيد الى اغنائه ، فقط بعض الاشياء الجديدة ملأت الفراغ المحيط بالتعاصر : سحادة من سافونيري Savonnerie ، بعض الحاجات الاترية القديمة ، التنقه الصغيرة في فالمين Valvins ، عربة حنمايف ، الزورق (Yole)

(الادبي داثما) . والحق الممنوح له في ان يعطي بعض الاحيان ، وان يستضيف وان يمد يد المعونة . في احدى الامسيات قال فييله - غريفين Viele-griffin لكميل موكلير Camille Mauclair : « انا نقدسه ، ولكن في الانتظار ندخن تبغ ، ونشرب خمره ، وهو فقير جدا ولا نعمل شيئا من اجله ، رغم ان كثيرين من بيننا اغنياء . . . » لما تنظمت علاقات مالارميه مع الواقع الاجتماعي عرف كيف يوزع بنباله .

بعدها عرفنا الاسرة ومدخلها ، يمكننا ان نتخيل جيدا المنزل ، فـ « قشعريرة شتاء » تصف لنا داخلية احد منازل تورنون ، اما منازل باريس فكانت تضم اثاثا خفيفا بسيطا . بساطة ، تنوع ، بعض الجمال هنا وهناك ، تلكم هي الخطوط الاساسية . في البيت الصغير بفالفين على ضفة السين ، كان درج حجري جانبي يوصل الى الشقة المؤلفة من غرفتين ، وغرفة كبيرة مغطاة بالقماش ، وغرفة عمل صغيرة مع بعض الكتب المصفوفة فوق رفوف قائمة على اعمدة صنعها مالارميه بنفسه ، غير ان الاشياء الحميمة تقودنا بسرعة الى الغرق بالاحلام ، بينا ان الحياة الحقيقية ناتجة من العلاقات الانسانية .

من الصعب ان نرسم ببضعة اسطر العلاقات التي ربطت بين ستيفان وماري . لقد احب في بادى الامر الالمانية الشابة ، لانه رأى فيها انعكاسا للصورة ماريا ، ووجد في نظراتها ، تلك النظرة الزرقاء التي ركز عليها في الانشاء الفرنسي وفي سنة ١٨٦٢ اعترف لكازاليس :

« ان ما يجذبني اليها ، شيء من المغناطيسية ليس له من سبب ظاهر . ان لها نظرة دخلت مرة الى قلبي ولا يمكن نزاعها منه دون ان يحدث لي جرح محيت ، هذا كل شيء » .

لقد اقترحت هذا التعليل ابتداء من سنة ١٩٥٠ ، فجاءت المراسلات المنشورة تؤكد تمامها ، وان التطور الذي حاولنا تتبعه حتى الآن ، خلق في نفسية المراهق نوعا من تراكم الصور الداخلية وتداخلها على حساب الصور الخارجية تجعله يجب فقط فتاة تذكره بجاريا ، وتغدق عليها شيئا من القدسية التي كان مثقلا بها الطيف الشاب المسكين ، ولو ان اتى ياب Ettie Yapp لم تحب كازاليس ، لكان من الممكن ان تكون هي الفتاة : فالظهور تشير الى اتى وماري دون ريب . غير ان تجسيد طيف ، رغم انه يحزن الحالم :

احلامي تحب استشهادي

تثمل عن وعي من عقب الحزن

حتى انها تترك بدون اسف وبدون خيبة امل

قطاف حلم ، للقلب الذي قطفه .

لا يتوافق مع واقع الآخرين . فلما ري الحية الحق في ان تطلب الزواج منها ، او تركها تعود حزينة الى لندن لمهنتها او اسرتها . ينص عقد الزواج الذي جرى في لندن على انها تكبر مالا رمية بستين غير ان الارقام المحفورة

على القبر ترفع الى سبع سنوات ذلك الفارق في السن ، ثم ان مالارميه
كتب في احدى رسائله (١٨٦٢ / ١٢ / ٤) :

« . . . سمعت امي اعدائي في سانس يتحدثون عنها كشخص رقيق ،
ماهر ، مثقف واكبر مني كثيرا » . وامام اتخاذ قرار حاسم يجب اتخاذه لبث
مالارميه مترددا ، يملأ قلبه حب عميق ، ولكن تنقصه شجاعة الكشف
ضد اسرته - كفاح ظنه مميتا (ولكنه تحول الى لا شيء) :

« والدي وجدي لن يعيشا ابدا بعد من لا يفهماهم . هل انا سيد
تلك الحيات هناك ؟ (١٨٦٢ / ١٢ / ٤) . الاب والجد كانا فيه ، ولكن
اليس معنى التخلي ببجائة عن ماري قتلها ؟ انه يلح بشكل مغيظ على
العذرية التي افقدها اياها ، وينظم قائمة بحسناتها وسيئاتها ، وخشي
اصدقاؤه من ان يجذوه مرتبطا بدون اية موارد ، وكان هو يجهد نفسه في ان
لا يسقط باعينهم ، ولكن فور ان تأكد ان بإمكانه الاحتفاظ بماري دون ان
يلاقي صعوبات عائلية ومالية ، تظاهر بانه لا يتزوجها الا من قبل
الواجب . كل هذا النقاش لا يثير اهتمامنا الا لانه دليل من دلائل الخلاف
بين « الحياة الحقيقية » والحياة الاخرى . وفيما يلي مقاطع من بعض
الرسائل تمكن القارئ من تتبع تطور تلك الازمة .

في ١٤ تشرين الثاني سنة ١٨٦٢ وفي رسالة الى كازاليس :

« . . . لقد رتبنا بيتا انكليزيا حقيقيا لدرجة اني اشعر بالحاجة الى

الكتابة للكاتب العدل الذي تعامل معه . انا اقرأ واكتب ، وهي تبرز ونحيك الصوف . . . » .

وفي ٤ كانون الاول سنة ١٨٦٢ :

« . . . ماري كانت حزينة جدا . . . » يجب ان ارحل » قالت لي بلطف . . . ذلك من اجلي . وهي تقوم لصالحتي بهذه التضحية كما فعلت بجميع التضحيات الاخرى . لقد خشيت ان تضعني في موقف سيء مع اسرتي . . . انها تملك من الشجاعة اكثر مما لدي منها . . . واني لابلغي فقط لفكرة ان لا اشعر بها قرية مني ، ومع ذلك يبدو لي ان الواجب يفرض علي ان اتركها ترحل قبل ان يفوت الاوان . . . »

وفي ١٤ كانون الثاني سنة ١٨٦٣ : رحيل ماري . وكتاب الى كازاليس جاء فيه :

« اواه ، شعرت حينئذ للمرة الاولى . . . انا الطفل المسكين الذي هجره كل ما كان يؤلف حياتي ومثالي الاعلى ، كم كانت شاسعة تلك الكلمة : وحيد . . . اني انظر الى نفسي كوالد سيء هجر ابنته . . . ساكتب لها وستعود ، يكفي ما حصل حتى الآن من التضحية الاخيرة ، . . . سأكافئها ، وستعود بحثا عن اكليل الشهادة . . . » .

١٦ كانون الثاني ١٨٦٣ وفي كتاب موجه من ماري الى كازاليس :

« لن اعود ابدا الى لندن . . . عليه ان يرى كم ضحيت بنفسي من اجله ، كما عليه ان يرى اني لا استطيع ان اقوم باكثر مما فعلت من اجله ، والا

فاني ساتهي الى ضياع نفسي . . . » .

وفي ٣٠ كانون الثاني ١٨٦٣ قرر المارمي ان يتزوج منها وكتب الى كازاليس : لن اكون تعيسا الى الابد ، وهذا ما يخيفني ، بينا ماري ستكون كذلك ، هي . . . ، قالت . . . « كل شيء بالنسبة لي انتهى ، ولكني لا اريد ان ابكي ، واشعر بانه لم يبق لي الا ان اتعذب بلطف ، فهل يمنحني الله القوة على ذلك ؟ » . . . هل يمكنني الموافقة على هذا ؟ . . . رميها مع باقات قديمة . . . سيكون شيئا جيئا ، وبجرما عدم الزواج منها . . . واقول اكثر من ذلك ، اذا لم اكن احبها فمن الواجب ان افعل . . . يجب علي ذلك ، وسافعل » .

وفي شباط ١٨٦٣ كتب كازاليس الى المارمي : « خذ مثل قراري ، قرار البقاء ارملة ، فاذا احبينا دائما ميتاتنا يا صديقي المسكين فستكون وحدتك اقل ايضا انت ، اترى ، ماري اختك وستعود الى واجباتها وهدونها كما عادت تلك الى الساء . لا تتذكرهما لا الواحدة ولا الاخرى ، فسيضيعان فيها » .

وفي ٣ شباط ١٨٦٣ كتب المارمي الى كازاليس :

« ماري ترفض . . . في هذه الدقيقة احتقر ماري ، ابغضها . . . لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ ان رأسي المسكين مريض جدا . . . اني ابغض ماري وعندما اري رسمها : اخر راكما » .

وفي ١٠ شباط ١٨٦٣ كتب اليه ايضا :
« ماري وصلت هذا الصباح . . . انا في نشوة رؤيتها : وهذا كل ما
اعرفه » .

وكذلك في ٥ آذار ١٨٦٥ :
« لقد ذهبت ماري البارحة الى بروكسل . . كل شيء انتهى . . .
ومع ذلك كانت اختي وزوجتي . . . لمن نقوم بهذه التضحية ؟ الأسرتي
التي اذا حدثتني عن ماري نقلت عنها الاكاذيب ؟ » .

وفي اول نيسان ١٨٦٣ كتب له ايضا :
« اما بالنسبة لي فقد اتخذت قرارا ، سأتزوج ماري . . . امي تعرف
كل شيء . واجهل كيف تم ذلك . اذ تعرف كم عارضت في البدء فكرة
الزواج ، في الواقع تلك الفكرة بحد ذاتها وفي نظر من لا يرى سوى
وجهها الجدي ، لا معنى لها ، وخاصة عندما تكون الحبيبة شخصا يصمه
المجتمع بانه من الطبقة الدنيا ، وانه لا يملك مالا ، ومجهول من قبله .
ومع ذلك فانها فهمت دموعي الداخلية .

حتى اني لأعجب - وهذا يعود الى النظرة الثانية التي تملكها النساء -
من انها لا ترفض رفضا مطلقا » .

وفي ١٢ نيسان ١٨٦٣ مات والد ستيفان .
وفي ٢٧ نيسان سنة ١٨٦٣ كتب الى كازاليس :
« . . . وبعد هل ان السعادة موجودة على هذه الارض ؟ وهل يجب

ان نبحث عنها بجد في مكان آخر غير الاحلام ؟ سأ تزوج ماري فقط لانها بدوني لا تستطيع ان تعيش ، ولاني سمعت وجودها الصافي . . . لا اتصرف من اجلي ، ولكن من اجلها فقط . . . انت وحدك في العالم ستعرف اني اقوم بتوضيحية : اما في نظر اصدقائي الآخرين فاني ساتظاهر بانني اعتقد اني اقوم بهذا الزواج بحثا عن سعادتني ، كي تكبر ماري في اعينهم . . . »

غير ان ذلك الحب اضطر الى البقاء متناقضا نفسيا ، لان ماري كانت بالنسبة لستيفان كما كانت ثيو بالنسبة لفان غوغ حلما وواقعا في وقت معا . فالانفصال عنها اي اطفاء نظرة ماري اكان يشعر ستيفان بانه ارتكب جريمة « قتل الام » ، اما التعلق بها فيجعله بالعكس يشعر انه الضحية ، انه الفقير ، انه الساقط . كتب في حزيران سنة ١٨٦٣ « من الارض تفوح رائحة المطبخ » والى التاريخ نفسه (تم الزواج في لندن بشهر آب) يعود كتاب مالارميه الى كازاليس : اقتحام ونوافذ :

هكذا ، مفعما بالقرف من الرجل ذي النفس القاسية
التمرغ في السعادة ، حيث شهيته وحدها
تأكل ، والذي يتشبث بالبحث عن تلك القهامة .
ليقدمها هدية الى الزوجة التي ترضع اولاده .
اهرب ، واتعلق بجميع التقاطعات
التي منها يديرون الكنف الى الحياة . . .

ولكن مع الاسف ! الارض الدنيا هي السيد
وتسلطها يأتي بعض الاحيان ليشير قرفي حتى في هذا الملجأ
الامين . . .

ولم يكن الحنان الذي احاط بهما بعد الزواج اقل واقعية من تلك
الخلافات ، وذلك الحنان لم ينقطع اطلاقا كما تشهد على ذلك عدة
نصوص (وفي طبيعتها مروحة مدام مالارميه) . ولم يكن مالارميه يفصل
ابدا بين ماري وابنتها ، ويتحدث عنهما كما يتحدث عن ولديه ، وقد
جمع بينهما في رسالته الاخيرة كما يمزج ايضا بين زوجته وبينه ، وهي تقبل
منه هذا الدور قبولاً تاماً ، لذلك كان من المفيد معرفة رأيها فيه . كانت
تبدو محبة ، حنوناً كالأم ، رقيقة ، رزينة حتى الاختفاء . وبين الزوجين
كان هو من الوجهة العاطفية ، الطفل . وما من شك في ان موت اناتول
قد ضاعف لدى ماري الميل الى الانطواء . اما في نظر مالارميه (الذي كان
الفنان اكثر شعوراً بالغير من الرجل) فقد بقيت امرأة قشعريرة الشتاء .

ولم يسلم الحب الابوي من الازدواجية ، فعند ولادة جنيفاف لم
يستطع مالارميه ان يخفي خشيته من ان تعكر تلك المولودة صفو عمله : «
هوذا عملي قد انقطع ، لانني مثقل باعباء البيت لبعض الوقت »
(١٨٦٤ / ١١ / ٢١) « . . . اما بالنسبة لي ، فلم اعد بعد الى العمل :
فهذه الطفلة الخبيثة بصراخها قد جعلت هيرودياذ تفر ، بشعرها البارد
كالذهب ، وباثوابها الثقيلة ، وهي عاقر (١٨٦٤ / ١١ / ٢٧) .

ولكن حبه للطفلة لا ينقص مع ذلك ، فبعد مدة اصبحت الطفلة

المدللة بلطف ، الكبيرة القوية في سترتها الرمادية وحيويتها المغترسة ، المخرب
الاكبر . (تموز ١٨٦٩) . واني مقتنع انه عاش مع جنيف ، في ظل
اشكال في غير موضعها لم يخطئها اللاوعي اطلاقا ، لا الاجيال الاولى من
الانسانية كما كتب ، بل طفولته مع ماريا . واخيرا بدت الفتاة
كـ « انتيغون »^(١) بنظر الذين اعتادوا التردد على شارع روما . وتكشف لنا
احدى الرسائل الى كازاليس المظهر المؤثر جدا من الحب الذي ربط الشاعر
الى ولديه :

« من جهتي انا ، تذكرت في اوقات عديدة سطرا من رسالتك
(. . .) لأعرف باية لهجة كنت تحدثني عن زواج ممكن يطوف امام
ناظريك .

نعم ، ولا ، دائما : ذلك هو (اذا اردنا التفكير على هذه الطريقة)
بؤسنا . المرأة تستطيع ان تعطي كل شيء ، النظرات الجميلة ، والراحة
بعيدا عن الواجبات . ولكن في الاولاد الذين اصبحوا بالتدقيق ، عندما
رأيتك ، طموحك اللذيذ والوحيد ، يوجد عالم من الآلام يستولي علينا
في الساعات التي نقصصها في حضن الاسرة لاننا لسنا آباء الا لتاجنا
الخيالي . اننا نشعر بعدميتنا (يمكن ان تكون فقط تعبنا من عملنا
اليومي !) امام واجبات هائلة ، تظهر هكذا وبقساوة ، بسبب أنا

(١) ابنة اوديب وشقيقة ايتوكل ويولينيس ، كانت بمثابة مرشد لوالدها بعدما فقت عيابه
وحكم عليها بالموت لانها قامت بتكفين اخيها بولينيس الذي قتله تيبس ، بالرغم من نهي
الملك كريون .

بتنظيمنا المحتفظ بكل ما هو الافضل فينا للفريزة الغيورة من الانتاج
المجيد ، نتعرض لخطر ان اولادنا المساكين لا يرثون سوى التكبر - الذي
يشير حقد الذي يشعر بان الحياة الحقيقية مدينة لهم .

اقول لك ذلك بصوت ضخم ومنخفض : لا تسمع كثيرا اذا
اردت . . .

اما بشأن تلك الحماقة التي تقول : الاسرة تمنع الانسان من العمل .
واوه ! كلا . بل اننا بعكس ذلك ، لا نجد هناك الا الدير ، والوقت ،
مع الحرية الدنيوية ، اتكلم آخذًا بعين الاعتبار حتى الضروريات
الصعبة . . .

ثم ان ولادة اناتول الوريث المنيثق من اجيتور Igitur في تموز سنة
١٨٧١ وقد جاءت عندما كان الشاعر خارجا بالكاد من اطول نوبة الم
شديدة وقع فيها حملته مكرها على إعادة علاقته مع الواقع ، كان يحب ابنه
حتى العبادة ، كأنه يرى فيه خلفه المحتمل ، وعندما مات اناتول في
العاشرة من عمره ، تحيل الوالد نفسه قبرا للابن - القبر الذي مات ليبقي
الصورة حية . وموندور الذي لم يكس سنة ١٩٤١ قد اطلع على مذكرات :
من اجل قبر اناتول ثار فقط لفكرة ان مالارميه استغل حداده لاغراض
ادبية . انه شعور الرجل الاجتماعي الذي يهنئ المبدع على فضائله
الدنيوية : التكتم ، والحياء ، والرقه ، والابتسامه الطيبة حتى في الالم .
والانسان الاجتماعي يحاول دائما تسخير الفن لمصلحته باظهاره لعبة
سامية ، في خدمة قيمه وشخصه . اما الحقيقة النفسية فهي غير ذلك
تماما .

لقد كان الملامية بالتأكيد حنوناً جداً بالنسبة للكائنات التي احبها ،
مفعماً بالحرارة ، والجمال في تفاصيل علاقاته الشخصية .

ولقد ادت الصداقة دوراً هاماً في حياة الشاعر ، انها الذات الخلاقة
للاملامية الذي اختار اصدقاءه كلهم من بين الكتاب او رجال الفن .
ولكن يظهر ان لوفيبور Lefébure وفيليه دي ليل آدم وحدهما قد اثرا فيه
تأثيراً روحياً . ولاملامية كان يطلب ان يتجمع في الصداقة التي يطلبها
الهدوء ، والعون ، والحماسة والتبادل والدلائل ، ومع ذلك فنحن لا
نعرفه (عدا تراثه) الا من خلال رسائله مع اصدقائه فهو يبحث دائماً عن
الاتصال بهم ويشعر بالآلم اذا لم ينجح في ذلك . ويمكننا ان نقسم
هؤلاء الاصدقاء الى اربع مجموعات : ١ - اصدقاء الشباب - لوفيبور ،
ودي ايسار Des Essarts ، وكازاليس ومنديس Mendés وفيليه ، وكوبيه
Coppée ورينيو Regnault - ٢ - الافينيونيون Avignonais - اوبانيل
Aubanel برونه Brunet مسترل Mistral رومانيسي Roumamielle
وبواسطتهم بونا بارت - وايز - Bonoparte Wyse . ٣ - الاصدقاء الجدد
في عهد باريس : ديركس Dierse ، مانيه Manet ، زولا Zola
هويسمانس Huysmaus ، فرلين Verlaine ، برت موريز Berth
Morisot ، رينوار Renoir وعهد لندن : جون باين John Payne ،
ويستلر Whistler ، اوشوغنيسي O'shanghnessy . ٤ - واخيراً مجموعة

الكتاب الشباب الذين اعتبروه معلما وصديقا : جيل Ghil كاهن Kahn ، هنري دي رينيه Henri de Régnier فيليه غريفين Viélé-Griffin ، موكلير Maclair ، ويزيوا Wizewa ، رودنباش Rodenbach ، ب . لويس P. Louys ، فونتيناس Fontainas ، جيد Gide ، فاليري Valéry . ورغم ان هذه اللائحة ليست نهائية فهي غنية جدا ، فمع كل شخص تضمنته ، عقد مالمارميه اوامر مودة صادقة .

غير ان الشعور بحب الذات بقي مستمرا . ففي حياته الخاصة كان يظهر خائفا من البرد ، كسولا قليلا ، محبا للنوم والراحة ، معتنيا بالطعام الجيد (يقول لوفيبور متعجبا بعدما حل عليه ضيفا : ان المأكول جيد عند مالمارميه) وبما انه كان سريع القلق على صحته ويغرق في الحزن ساعة الانهيار النفسي . فقد كان بالتاكيد سعيدا يرتاح لما يظهره نحوه الحميمون من حنان واعجاب وعندما كان يشكو (وغالبا ما كان يشكو) فحدث عن المدى الذي كان يكذب فيه باخلاص ، ففي وقت واحد تبدل لهجته حسب المخاطب تبديلا محسوسا ، وصورة بؤسه بالذات ، التي يراها في الآخرين ، كانت تنعكس لديه عطفيا اخويا قويا ، ولكن بشكل عام ان الكائنات التي كان يحبها ، حية كانت او غير حية ، كانت تساعد على اشغال الحيز الفسوري المؤلف من الاشياء النصف الحقيقية والنصف المتخيلة .

ولكن تلك القشرة الساخنة المؤلفة من الصداقة بقيت رقيقة جدا خلال اقامته في تورنون مما جعله يتألم كثيرا من غياب الاصدقاء ولا تعد

نسمة بحرية الوحيدة التي عبر فيها عن رغبة ثابتة في الهروب ، وبين المنزل في تورنون حيث تنتظره ماري وجنيفاف وحدها ليلة الميلاد ، والسهرة عند لوكونت دي ليل Lecomte de Lisle في تلك الباريس حيث جاء لدفن جده ، اختار السهرة بدون أية غصة ندم : فهل ان الدمل المزعوم مهما كان غير مناسب ، كافيا لجعل السفر غير ذي موضوع ؟ بعد الميلاد عاد ستيفان ممزقا مثقلا بالالعاب والمجد متأخرا عن الصف في الصباح وبالكاد وجد الوقت للغداء بسرعة ، والذهاب مرهقا الى زيارة المراقب . واصبح التوفيق بين الحياة والحلم اكثر سهولة في افينيون حيث كانت تهب تيارات باردة - من جهة اجيتور Igitur واخرى ساخنة - من جهة الارجوحة والشعر الريفي - تتلامس دون ان تتمازج . ويحدث توازن جديد بعد سنة ١٨٧٢ في باريس برسم مانية حيث كان المارميه يتردد كل يوم فور خروجه من الكلية . وربما اتته من هناك فكرة الزي الاخير Dermiere mode ، كما كان يلتقي هناك ميري لوران Mery Laurent مما يشكل توافقين مثاليين بعنوانين مختلفين بين مصالح الذات الخلاقة ومصالح الذات الاجتماعية . وكان المارميه يأمل الحصول من وراء الزي الاخير على بعض المال، ولكنه حصل على ما يحصل عليه الكاتب من فرح سري . وتركته ماري يحبها بضع سنوات وهي في نضوجها الذي لم يزل شهيا ، ومرحها كفتاة طيبة ، وبانافتها، لقد كانت بدورها المرأة والشقيقة ولولم تكن الاولى بعيدة عن الأصباح المصونة للانهاية Matins chasfés de L'Infini . وكما هو ثابت من الحالات الثلاث في احد الاناشيد والخوذة الحربية لامبراطورة طفلة ، فان المارميه خلط بين شعرها وشعر هيرودباد

وماري وماريا ، صاعدا بالسلسلة كلها حتى يصل بها الى الجنية اللابسة
قبة من نور- مازجا كل ذلك بذهب طيب الاسنان ايفانس Evans
وذكرى الاحباء الجدد : كوي ومانيه كي لا نذكر الا الاصدقاء . على
الاقل كان مالارميه يشعر بنفسه سعيدا ، غير ان الحلم بقي دائما في
المؤخرة - وراء الزجاج - في نوع من اليقظة الحزينة والمتصرة وذات يوم
انتهى الرفاق لان ميري تطلبت الكثير والقليل في وقت معا : طلبت
حضورا دقوبا ولكن اخويا صاقيا . كتب مالارميه سنة ١٨٨٩ :

« . . . دون ان تنسني بكلمة ، وفي الشتاء عندما قطعت سعادة
كانت تأخذ مني نفسي ، خمنت لمعرفتي بطيبتك ، بان ليس لديك سبب
هام ، وقد احترفت السر . . . » .

ماذا تريدان ! انك رغم كل شيء بسيطة ، ودافقة (وفي عيني رائعة
وانت التي اعبد ، بكيانك كله القلب ، لا افهم ما معناه . الدماغ ، به
اتذوق فني وبه احببت اصدقائي . انظري اذن ان العلاقة بين افكارنا لا
تقوم على اي اساس . فقط الميل الذي لك نحوي كامرأة رائع ان يبقى
حيا بعد ذلك ، وهذه الاعجوبة التي تعرضنا لها كافية بشكل عام لما
يسمونه الحب وسواها اي شيء ؟ اذا كان ما ترغين به اخلاصا صادقا ،
فسيكون لك .

هناك كثير من الاشياء ، وهنا انت على حق ، تفصل بين حياتنا لتعود
فتقربهما مهما كان الامر ، دون ان تفصلنا يوما بعد يوم نتلاقى اقل . . .

هوذا من جديد « الانكفاء » ، انه يقودنا الى المحاضرة عن فيليه ،
اي الى وجهة النظر الدقيقة عن الذات الخلاقة ، ويشير الى الشاعر ما قاله
اكسيل Axel :

« نعيش ؟ كلا . - ان وجودنا مملوء ، وكأسه مفعمة ! . . . اعترفي
به يا ساره : لقد حططنا في قلوبنا الغريبة حب الحياة - وفي الواقع تماما
اصبحنا نفوسا ! فقبولنا ان نعيش مع ذلك ليس الا تدنيسا لانفسنا .
نعيش ؟ الخدم يفعلون ذلك من اجلنا » .

ان ذلك الحلم غير صحيح بقدر ما يحاول ان يكون مطلقا ، فاذا كان
الانسان يموت ، فالشاعر يموت ايضا . وتلك الوحدة بين الحب والموت
ناجمة عن بطولة اجتماعية صرفة : اما « ان نكتب ان الخدم يفعلون ذلك
من اجلنا » فذلك تفكير « رب العمل » لا الشاعر ، والمبدع لا يحتقر
الخدم ، ففيليه بضغظ مزدوج من هوسيانس ومن ضميره تزوج خادمته
التي اعلنت في آخر وقت انها لا تعرف ان تكتب اسمها « استطيع ان
ارسم صليبا ، قالت مقترحة ، كما فعلت من اجل زوجي الاول » بالطبع
ان فيليه وهو في حالة النزاع شعر بالعار ، لانه كان يخلط بين مجده وبين
مجد اجداده : ذلك خطأ يقول مالارميه . الكاتب في فيليه رضي من تلك
المرأة اهتمامها به ، وحبها وولدا منها ، ولكنه كان فقيرا اذا نظرنا الى قدره
كموظف .

هكذا اذن كان الحل الذي اختاره مالارميه لمشكلة « الحياة الحقيقية »
لقد تطور نحو السيطرة على العلاقات المثيرة للقلق ، دون ان يتوصل كما

يبدو لي الى الصفاء البسيط . وكان الحاصل (كما تخيله الشاعر) بين ما اعطى وما نال غير عادل . لقد قدم مالارميه شكره لبعض الكائنات (وبالم) ولكنه لم يشكر الوجود . ففي ١٥ كانون الثاني سنة ١٨٨٩ كتب الى فيرلين :

« . . . ولكن انت ، الشر غير المسمى تعيش ليستولي عليك من جديد ! وهو الشر الذي تحمله الناس كفاية في الخارج ، ثم يدخل الى اعماقك . (. . .) ان قفصا يحبسني في الاشياء اليومية نفسها بشكل يختلف عن الغرف والجدران وقد تحولت غالبا الى ان لا افعل شيئا سوى التفكير فيك . . . » .

وككل فنان ، فان حياة مالارميه لم تكن اقل اشعاعا بالافراح الغامضة او البازرة ، العائدة الى الوجود المعترف به دائما « للاثياء الطيبة » .

اما التوتر الناتج عن العلاقة مع العالم الخارجي ، فمرافقه عند مالارميه توتر آخر مواز له تماما ، على حدود العالم الداخلي اللاواعي الواسع جدا فتجاه خطر البؤس يظهر ويضاف تهديد الجنون ، والخطر الاول ناتج من كون الاثر الفني غير ذي قيمة تجارية مقدرة ويعود الآخر الى ان الفنان يضطر لكي يبدع الى البحث بحثا عميقا عن اتصال مع واقع لا واع مثير بهذه الصفة باعتبار انه مكبوت ، وفي تلك المحاولة من الابداع الذاتي يتعرض الفنان بقدر ما للجنون ، وعلاقاته مع الجنون كعلاقات البحار مع البحر ، بينما الرجل العادي يشبه صاحب الارض الذي يتعد عن البحر او يقيم في وجهه السدود او يربح ارضا على حسابه (كفوست

الثاني لغوته او كشعب هولندا) الفنان يبهر فوق ذلك العنصر الخطر ،
ويترك نفسه للاوعي مع الامل الذي يسره في التغلب عليه الامر لا يتناول
لا تراجعاً ولا انتحاراً . ان تقنية الفن تميل كالأبحار الى ان تعوم فوق
امواج قوية دون ان تغرق فيها ، ولا تقل فيها المخاطر . وبما انه يوجد
بحار متموجة على درجات متفاوتة يوجد لاواعون بدرجات متفاوتة من
الخطورة لاسباب تكوينية وغيرها . وهذا الخطر الداخلي يظهر من جهة
اخرى كانه مواز لخطر السقوط الاقتصادي : اذ كلاهما يمثلان نبذاً عن
العلاقة الانسانية . ومن وجهة النظر الانسانية فان تلك المشاركة هي دليل
الصحة العقلية وضمانها . فالرجل المنبوذ يصبح غريباً عن النوع - يصبح
عتهاً .

لقد حلل الدكتور فروته Fretet في كتاب عميق ما سماه العته
الشعري ومن الزاوية الطبية « كآبة » مالميه . والصورة التي قدمها
بالاستناد الى تجربة مختبرية جديرة اكيراً بالاهتمام اكثر من عدد كبير من
الاحكام الصادرة عن نقاد تبقى ملاحظة الاحداث النفسانية وتصنيفها
غريبين عنهم . وقد حاولت ان ابين ان فرضية الدكتور فروته قد اهملت
مع الاسف كثيراً من الاحداث وان التغيرات العاطفية التي يمكن تحسسها
في النصوص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باحداث حياتية ماضية او حاضرة يبدو
ان العالم النفساني لا يؤمن منها . ولكني اقول ان مالميه لاس في
بعض الاحيان البسيكوز .^(١) (الاختلال المجتمعي) ونظرية كريس Kris

(١) اختلال في الوظائف العقلية ينتج عنه اضطراب شامل في الشخصية فيصبح المرء
عاجزاً عن التكيف المجتمعي .
« العرب »

تجعل من الفن جنونا موحها ، ويمكن الافتراض بان هذا التوجيه يكون في بعض الاحيان غير كاف فيعهد الفنان عندئذ بغريزته الى مياه اهدأ .

الدكتور فروتيه كان يستند الى نصوص مأخوذة من رسائل دسها موندور في كتابه : « حياة مالارميه » اما اليوم فان المراسلات التي نشرت اخيرا ، تسهل حكمنا . الازمات المتابعة من الانبيار التي حصلت بين ستي ١٨٦٢ و ١٨٦٩ لا تقدم الاطر الواضحة التي ينسبها اليها العالم النفساني ، اذ لا ارى فيها تلك الدلائل من الظهور والاختفاء المفاجئين واللذين لا يمكن تفسيرهما واللذين يميلاننا على القبول بتأثير عامل مستقل - البسيكوز . وهكذا حسب الدكتور فروته تكون النوبة الاولى انتهت في ايار سنة ١٨٦٢ وتبعها فترة كافية حتى بدء النوبة الثانية بشكل مفاجيء بتشرين الثاني سنة ١٨٦٤ : « زمن حياة البؤس والتعقيدات العاطفية انقضى » . وحصل مالارميه على مركز وبيت ، واصبح لا يشتهي الا بنتاً صغيرة . ولدت (في تشرين الثاني سنة ١٨٦٤) ، وعندئذ وفي تلك الفترة من الحبور والسعادة ظهر فجأة مرض الالم الروحي والقلق ، والحمود ، الذي كان سبق له ان ظهر في ربيع ١٨٦٢ . (العته الشعري صفحة ٩٨) . غير اننا نستطيع ان نقرأ في المراسلات ، ما كتب مالارميه في ٢٣ اذار سنة ١٨٦٤ .

« لم امارس الكتابة منذ مدة طويلة ، لان السأم قد اجتاحني كليا . ولولا خوفي من المحاكم لكنت اشعلت النار في البيوت الحقيرة التي انا مضطر الى رؤيتها من خلال نافذتي ، في كل دقيقة من النهار ، والبهائم والحمقى وبما اني أسكن في بعض الاحيان في جمجمتي كتلة مخبولة بسبب

هؤلاء الجيران البؤساء الذين يعملون دائماً بالشيء نفسه والذين يمثلون
بخلط حياتهم المملة امام عيني المملوءتين بالدموع ، مشهد الجمود القطيع
الذي يسكب الملل . اواه لو انه كان جمود الشمس ! نعم اني احسه ، اني
انطوي كل يوم على نفسي : وكل يوم يسيطر علي فتور الهمة ، واموت من
الخمود . ساخرج من هنا محبولا ، متتهيا ، اشعر بميل الى مناطحة
الجدران برأسي لكي افيق » .

وكتب في ١١ نيسان سنة ١٨٦٤
« أشعر بأنني حقاً ميت ، فالسأم أصبح لدي مرضاً عقلياً ، وعجزني
الواهن يجعل أخف عمل أقوم به مؤلماً » .

وكتب في ٢٥ نيسان سنة ١٨٦٤
« الكتابة تنكأ جراحي ، ولا أستطيع الحصول على راحة الا اذا نمت
دون انقطاع . وبخلاف ذلك ، اذا فتحت عيني احتقر نفسي كوني لا
اعمل شيئاً ، ومع ذلك اشعر بان ليس لدي القوة للقيام بأي تصرف » .

وكتب في تموز ١٨٦٤
« انا خائف جداً من ان تكون (جنفيا ف) مثل ابيها ، مخلوقاً خاملاً
بائساً . . . اصنعه من اجلي ، انا الموجود الآن في مرحلة من اتعس مراحل
الجفاف والعجز القاحل » .

ولكن رفقة الشاعر (في أفينيون وفي باريس حيث ذهب وحده) هي
التي ردت اليه المرح الذي لاحظته الدكتور فروتيه في تشرين الاول ولكن
يبقى صحيحاً ان ملامه كان يتساءل غالباً عن حالته ، ويراهها غريبة عن

ذاته ، ويتحدث في اغلب الاحيان عن المرض ، وعن الكبت غير الاختياري الذي لا يشرح اسبابه ، وعن العصاب النفسي ، وحتى عن الجنون . اما موضوعيا ، فان الاعراض ظهرت اكثر تهديداً خلال نوبة سنوات ١٨٦٢ - ١٨٦٩ : افكار الرفض ، والوساوس Hypochondrie . . . الخ ، وقد شخص الدكتور بيشيه Béchét الذي استشاره مالمارميه حينئذ لاعتقاده انه مصاب بمرض صدري ، وجود اضطرابات عصبية .

ومما يعارض رأي الدكتور فروتيه ، الانتقادات الادبية التي ذكر اوضحها ميشو Michaud فهي تعيد نوبة ١٨٦٦ - ١٨٦٩ (التي فصلت كيفيا عن الانهيارات السابقة) الى تطور من النوع الروحي الصرف . « فاكتشاف العدم » يصبح هكذا متوافقا مع فقدان الايمان المسيحي ، والانسان والعالم اللذان اصبحا « شكليين باطلين من اشكال المادة » . جردا فجأة في نظر مالمارميه من كل ما يجعل لهما معناهما . وان القنوط الذي رافق هذا الاكتشاف احدث الانهيار نفسه ، وبالمقابل فان الشفاء تم بعد قراءة هيغل او تعاليمه بواسطة لوفويير . من الممكن ان مالمارميه وجد الرجاء وحب الحياة بعدما علم ان ذلك العدم لا يمثل الاحالة اصلية للكائن الذي ينطلق منه ليطور الفكر غير الشخصي امكانياته الكامنة . ان الانسان اذا تخلى عن فرديته الحقيقية يستطيع ان يتمثل بهذا الكون ، واعيا نفسه . وفي نور ايمان جديد ، واع ، وملحد تزود مالمارميه حسب النظرية نفسها ، بالقوة على ادراك تراث واسع ، وهندسة منظمة تنظيما ابديا متصلة بهندسة العالم ، ادى الانكباب على العمل مدة عشرين سنة ، بشكل منطقي الى

ملء ادراجها التي كانت ما تزال طبعا فارغة ، بالقطع القدسية . ان ذلك التحليل ولا حاجة الى القول ، يستند الى نصوص مأخوذة من المراسلات ومنقولة من كتاب الى آخر . غير ان الدكتور فروتيه كان يستند ايضا الى نصوص ، ومتخذة ايضا من الرسائل نفسها .

ان التفسير « ما وراء الطبيعى » للنوبة يبدو لي جزئيا بقدر ما يبدو التفسير « الطبي » اذ يمكن انتقاده من عدة وجوه : اولا : انه يتجاهل تسلسلا تاريخيا معقدا . فاكتشاف مالارميه للفكر الهيجلي يعود حسب الظواهر جميعها الى سنة ١٨٦٦ . ونوبة ١٨٦٦ - ١٨٦٩ وقعت اذن بكاملها بعد هذا التاريخ الذي يرى فيه ميشو بدء انفجارها . وثانيا : ان الازمة بدلا من ان تخف تفاقمت ، وبعد سلسلة من الاضطرابات النفسية والجسدية يعطي مالارميه عنها تفسيرات مختلفة جدا ، سارت نحو الافكار الانتحارية لا نحو التجدد الروحي . ثالثا : عندما عادت العافية ، هُجر هيغل .

لنلق الاضواء على تلك النقاط المختلفة . ان تصميم الكتابات التي وضعت حدا للنوبة يتلازم تقريبا مع بدايتها . فالرسائل الموجهة الى اوبانيل Aubanel والمستخدمة كأدلة من قبل ميشو وآخرين تعود الى تموز سنة ١٨٦٦ . غير ان مالارميه كتب مفسرا بعد سنة من ذلك التاريخ :

« لقد اجتزت سنة غيفة : فكري وعى نفسه وتوصل الى ادراك صاف . كل ما تألم منه جسدي بشكل غير مباشر خلال ذلك النزاع الطويل ، لا يمكن وصفه . ولكن مع الاسف ، انا ميت تماما . والمنطقة

الاکثر قذارة التي يستطيع فکري ان يرتادها مغامرا هي الابدیة » (١٤ ايار ١٨٦٧) .

ولکنه في ٨ آب كتب الى ديرکس :

« السبب الحقیقی (لصمتي) (. . .) كان فصل من المرض ، اصاب قدس الاقداس ، حتى الدماغ نفسه ، وجعله يفضل عشرين مرة البكاء النهائي للجنون على الله المشؤوم والفريد - والعقلي بسبب تفاقم قوته . ان المبالغة في العمل اثناء احد فصول الشتاء ، لنسيان الصحة التي كانت قد اصبحت مجهدة بمناخ غير موافق ، قد کلفتني ذلك . ولكن لحسن الحظ وبفضل معالجة طيبة بالماء وبفضل شهر ساقضيه في الهواء الطبعي لن يتج سوى اجهاد عصبي سيشفى مع الوقت » .

وفي ٢٤ ايلول كتب معترفا لفيليه :

« . . . نفسي قد تحطمت . وذهب فکري الى التفكير بنفسه ، وليس له القوة في ان يذكر في العدم الفريد من نوعه ، الفراغ المنتشر في الخوف ، لقد فهمت بفضل حساسيتي المرفهة ، العلاقة الحميمة المتبادلة بين الشعر والکون ، ولكي تكون هذه العلاقة نقية فقد وعيت هدف اخراجها من الحلم والصدقة ، ووضعها بجانب ادراك الكون . غير ان نفسي مع الاسف منظمة لتقبل اللذة الشعرية فقط ، فلم اتمكن مثلك من استخدام الفکر للقيام بهذه المهمة المسبقة للتوصل الى ذلك الادراك - وستصاب بالرعب عندما تعلم اني توصلت الى فكرة العالم عن طريق الحس فقط (ومثلا لكي احتفظ بمفهوم لا يحى عن العدم الصافي -

اضطرت الى ان افرض على دماغي الاحساس بالفراغ المطلق) .
والاعجوبة التي عكست لي الكائن كانت غالبا الذعر ، وانت تخمن اذا
كنت ابدد بقساوة تلك الماسة من الليالي التي لا تسمى .

بقي علي التحديد الكامل والخيال الداخلي لكتابين جديدين وابديين
في الوقت نفسه ، احدهما مطلقا كليا : جمال ، والآخر شخصي : رموز
العدم الفاخرة . ولكني (بسخرية التنظّل^(١) وعذابه) عاجز عن كتابتهما
من الآن وحتى مدة طويلة ، اذا قدر لرفاتي ان تبعث من الموت .

الاثر الفني موضوع احلامه غير شكله عدة مرات : في تموز ١٨٦٦
خمس كتب ، في ايار ١٨٦٧ ثلاث مجموعات شعرية (منها هيروديداد)
واربع نثرية عن المفهوم الروحي للعدم ، في ايلول ١٨٦٧ : كتابان :
احدهما مطلق : جمال . والآخر شخصي : رموز العدم الفاخرة . في
بداية سنة ١٨٧١ كتب مالا رمية : « عدت اديبا صرفا وبسيطا . وليس
عملي سحرا . (مجموعة من القصص ، ثمرة الاحلام . ومجموعة من
الشعر حداثا وندن بها) ومجموعة من النقد اي ما كانوا يسمونه
بالامس : (الكون منظورا اليه من زاوية ادبية صرفة) ٣ اذار سنة
١٨٧١ .

كيف نختصر كل ذلك الى الجهر بحقيقة هيغلية ؟ سنة ١٨٦٧ في
بزانسون Besansons لم نشهد نشوء حالات من الوعي المضيء ، بل
شهدنا الخوف من انحطاط جسدي وعقلي . وعندما اقتربت النهاية

(١) طير من الجنس الطويل الساق . « المعرب » .

الحقيقية للنوبة ، كتب الشاعر معترفا لأوبائيل (٧ تشرين اول سنة ١٨٦٧) .

« لقد قضيت انعس سنة في حياتي . ملفوفا بوجع لا افهم منه شيئا .
جمدني فوق القصائد التي بدأتها بيأس لا يثمر » .

وفي ١٤ تشرين الثاني سنة ١٨٦٩ اعلن انه سيصرع المارد القديم للعجز ويمرغ شعره في ايجيتور . وهذه القطعة هي اكثر كتابات مالارميه هيغلية ، ومنطقها الذي اريد له ان يكون شديدا ، يبرر انتحارا ليس بعده انبعاث خلاق من اي نوع كان . وفي ذلك التابع من الرسائل (بين ١٨٦٦ و ١٨٦٩) حيث يعبر بموضي كبيرة ، عن حالات من القلق الكئيب ، واحلام العظمة ، ومزيج من التفسيرات الشخصية او الماوراء طبيعية او الطيبة ، لا اجد شيئا من هذا التسلسل البدائي الذي حاولوا ان يفسروه به : فقدان الايمان المسيحي ، ثم الحصول على الايمان الهيجلي . هل يقال ان مثل ذلك الانقلاب كان يستلزم ان ترافقه اضطرابات كبيرة تقلقل مصيره ؟ لتفحص اذن القوى التي كانت تتعارض في ذلك الخلاف الروحي : لقد قيل لنا مرة بعد اخرى ان مالارميه فقد الايمان في تموز سنة ١٨٥٩ بعد وفاة هاريت سميث ثم : بعد وفاة جديه ، ثم عندما كتب : ضجر من الراحة المرة ، ثم لما الف : الفتحة القديمة (شتاء ١٨٦٥ - ١٨٦٦) . ان قوة مثل هذا الايمان كان يجب ان تكون مهتزة عندما تحدث مالارميه بجملة وحيدة عن ذلك الطائر القديم والحديث الذي قصي عليه لحسن الحظ ، وعن الله ، (١٤ ايار ١٨٦٧) والقوة المحفوظة في جناحه العظمي . ان الها كهذا يجري الحديث عنه سرعة

وبشكل عابر لا يمكن ان يكون موضوع ايمان واع قوي . اما بالنسبة الى المنطق الهيجلي ، الطرف الثاني في ذلك الخلاف ، فهل ننسب اليه ميزة خلاقة أكثر (لا اقول بحد ذاتها ولكن في فكر مالارميه في ذلك الوقت) ونحن نراه يتجسد في ايجيتور وهو بطل ظاهرة موضوعها كما يرى المؤلف ، شيطان العجز وخلاصتها : الانتحار ؟ لا يمكن ان ننسب تسلط فكرة العدم التي ابرزها مالارميه حيث ، والافكار السلبية ، والخوف من الموت ومشاريع الانتحار الى الحزن الناتج عن هجره دين طفولته . كما انه لا يمكن ايضا ان ننسب الى مجرد تلاعب بسيط كلامي بالديالكتيك الواعي ، القدرة العجيبة على شفاء انهيار شديد بارز بذلك المقدار . ان ذلك معناه الخلط بين جميع الميادين النفسانية . واني لاسمع جيدا التحذير الذي اطلقه ميشو عندما يذكرنا ، وهو يشير الى رينه غينون René Guenon ، بان المعرفة الحقيقية « تتطلب تمثيلا للموضوع مع الغرض » (صفحة ٦١) ، غير اننا نكون قد فهمنا غينون فهما سيئا اذا تخيلناه يخلط آلام مالارميه والتفسير الفلسفي الذي يعطي لها ، مع تجربة ما وراء طبيعية - الزين Zen - عيشت ووجهت . كما انه لا يمكن النظر بشك اقل الى بعض محاولات اليوغا غير المنطبقة على القواعد التي يظهر ان مالارميه مارسها : « عندما شعرت باقصى الم في الدماغ يوم عيد الفصح ، لشدة ما اعملت الدماغ وحده (مثارا بالقهوة لانه لا يستطيع ان يبدأ بدونها ، واما اعصابي فكانت متعبة جدا دون شك لكي تتمكن من ان تتلقى تأثيرا من الخارج) حاولت ان افكر بواسطة الرأس ، وبمجهود يائس شددت اعصابي (عن طريق التنفس العميق) بطريقة تحدث اهتزازاً مع

الاحتفاظ بالفكرة التي كانت تشغلني حينئذ . والتي أصبحت موضوع ذلك الاهتزاز او احساساً وباشرت بقصيدة حلمت بها طويلا بتلك الطريقة » .

١٧ ايار ١٨٦٧

وأصل بذلك الى النقطة الأكثر اهمية في نظري، فانا في الواقع اعتقد بتجربة روحية للفنان ، وبشكل خاص للمارمي . ولكنها تختلط كما يخيل لي ، مع الابداع الفني . الشاعر ليس لا متدينا ولا فيلسوفا - او فقط انه كذلك بشكل غير مباشر ، ومن بين ظواهر اخرى اهم . اما في الاساس فهو شاعر ويقوم على تلك الخريطة بدور الوجود والخلاص . وبعدما قلت ذلك وأخذنا بعين الاعتبار التحولات الضرورية ، شبهت انا نفسي لتجربة المارمي الشعرية بتجربة تاو Tao الماوراء طبيعية . ولكن النوبة بالتدقيق اوقفت التجربة . فلم ينتج المارمي في تلك المرحلة الا القليل ، بينما ان المخاطر التي اجتازها كانت بارزة . لا شيء (خارج موقف فلسفي مسبق) يسمح لنا بان نرى في ذلك شيئا آخر غير خنق الحياة والشعر . ثم جاءت اسباب مادية فعدلت من ثم الوضع : ولادة ابن ، التعيين في باريس ، تحسن المدخول ، لقاءات ومبادلات ، حبه لميري Mery ، والمركز الرفيع اخيرا (ولكن المبني على مؤلفاته الفنية اللاحقة لسنة ١٨٦٦ ، ولم يكن هولسيانس ولا فرلين يعرفان غيرها عندما قدم الاول « للايسنيت Esseintes وقدم الآخر « للشعراء الملعونين Les Poètes maudits » . اما الشعر لدى المارمي فبقي مهتما بنفسه ، لا بالايمان المسيحي او بهيغل . واذا تفحصنا المسألة الاساسية لعدم الموت ، نجد ان

مالارميه بحث عن حل لها انطلاقاً من فنه ، انه لا يبدع قصائد للتعبير عن رأيه بل يؤمن بكل ما توحى له الرغبة في ابداعه . فهو يلغي موت الرسام رينيو وموت ابنه انتاتول بالحلول فيها ، ويمنح الخلود للشاعر اولاً ثاره . انه يخوض هكذا ضد الموت « حربه » تاركاً للعدم سائر الناس والعالم « الذاتى » الشهير . وقد نقل اليانا رودباخ المحادثة التي اجراها مالارميه حول هذا الموضوع اواخر حياته مع « ج . هـ . روسني » Rosny وكان هذا الاخير يؤيد نظرية (كانت علمية حينئذ) الهرم والجريان الكونيين في الزمن . ويسأل : هل ان مالارميه بدوره كان يؤمن بعدم الموت : فيجيب الشاعر :

« لا اعرف ، الرجاء عندي قليل ولكني اتصرف كأنى اعيش ابدا .
لانى ابحث في كل شيء عن تركيب Synthèse ، كوني اتبع بعض الرموز التي يمكن ان تفسر اللانهاية . »

حتى انه جابه روسني باعتراضات علمية كوجود قوانين وعدم امكانية تحطيم الجواهر الفردة فرد روسني بان القوانين ناتجة عن الانحرافات ، وان الجواهر الفردة ليست بالتأكيد غير قابلة للتحطم . فقال مالارميه ايضا : « عدم الموت يتطلب ان نكون بشكل او آخر مصغرا عن الكون » .
اننا نرى فيما سبق دفاعه ضد الم الموت ، المشاركة مع الفرض اى ان الشعر بالنسبة اليه ينقذ الانسان او بالحري الجزء من نفسه الداخلى في تلك المشاركة . ينظر الى الشعر كانه سفينة نوح ، وهذه الفكرة كفكرة التماثل بين (الميكرو كوسم) اى العالم الاصغر (الانسان) وبين العالم

الأكبر (الماكرو كوسم - الكون) ، تشكل قسما من التقليد الديني العميق : نوح مثله مثل لوط ، ومثل اورفيوس رمز للانسان الذي ينقذ من الهدم الشيء الاساسي بعملية متوسطة بين الخلق المطلق والتكاثر الحيواني . وهكذا نجد مالا رميه منذ مراهقته حتى موته دائم الايمان عمليا بدين شعري عمله الاساسي التشارك مع صورة بكر . ونجد الرمزية نفسها ليس فقط في الميثولوجيا (ما وراء الطبيعة) اليونانية او التوراتية ولكن ايضا في اوديب ذي العامود (Eudipe à Colonne) او في « نهاية ساتان » (Fin de Satan) . وينضم مالا رميه اليها لان تركيبيه النفساني يشبه تركيب شاعر . وباختصار انه يحتفظ بمبدأ عدم الموت كي يبق الجبال خالدا . وهكذا يظهر فيه شعور ديني تماما ولا عقلاني بالقيم الجمالية التي يجب ان لا نخلط بينها وبين دين كوني ، ولا بينها وبين فلسفة هيغلية او اقل انسانية خلطا كبيرا على الاقل . ولكن هل ان دين الجبال هذا كان اضعف عند مالا رميه قبل النوبة مما هو بعدها ؟ لا اعتقد ذلك ابدا . هل يقال ان تلك النوبة نفته من ادراكه ؟ كتب ميشو انها خلصت مالا رميه من « مركبات نقصه وتصورات » فاذا كان الامر كذلك فلماذا اذن نجدها في : عرس هيروديا ، وضربة الودع بعد ذلك بثلاثين سنة ؟ ولماذا يبقى ذلك العدد من النصوص العائدة الى عصر باريس مرتبطا بواسطة منافذ مشتركة مع الآثار اللاحقة لسنة ١٨٦٦ - الحبي الطاهر ، النشيط الجميل اليوم ، يهرب منتصرا ، اي نسيج حريري في مغاور الزمن هي (التريتك) اللوحة الثلاثية الخ . . . ان نوبة سنة ١٨٦٦ لم تأت بالضوء ليخلف الظلام . بل جاءت تحقق وتعديل مسيرة ابداع مستمر .

اذن من الواجب درس الشاعر شهرا بعد شهر ومن وجهة النظر الصارمة لتوازن بين الحياة الخارجية والحياة الداخلية ، فاذا فعلنا وجدنا الخطوط الرئيسية للنوبات السابقة الظاهرة بشكل اساسي في تلك المقاومة للاندفاع المبدع ، وذلك الجمود امام الورقة العذراء التي يحميها بياض لونها ، والمقاومة والجمود وصفها الشاعر مطولا ناعثا اياها بالعجز . يمكننا أن نجرب فهم تلك الصعوبات الاولى ، فهي تأخذ شكل ملل بودليري التعبير من نوع واحد ولكن مع تنوع جمالي . ملل معني من الناحية (الايتمولوجية) الاشتقاقية « حالة حقد » . خلال النوبات الاولى بين سنوات ١٨٦٢ و ١٨٦٦ يظهر ان الحزن ناتج خاصة عن الاحتكاكات مع الواقع الخارجي ، ولقد سبق لنا ان تحدثنا عن نوبة لندن ، وبعدها هدا ذلك النزاع الاول على اثر انتقال الزوجين الى الاستقرار في تورنون ، تفجرت العداوة بين مالارميه وبين المحيط :

« . . . هنا ، لا اريد ان اتعرف الى احد . سكان المدينة السوداء التي نفيت اليها يعيشون في علاقات حميمة مؤثرة جدا مع الخنازير الى درجة لا تتركني الا فزعا منهم . الخنزير هنا روح البيت كما هي الهرة في مكان آخر . حتى اني لم اجد مسكنا لم يكن اسطبلا » . (١٢ كانون الاول ١٨٦٣) .

والاتصالات مع الزملاء كادت تكون معدومة :
« ابدأ ، لا افتح فمي لأكلم انسا ، (كانون الثاني ١٨٦٥) .
والسعادة في نظر مالارميه لا تعوض عن تلك الوحلة :

« ستقول لي ان لدي ماري : ماري انها انا ، واني ارى نفسي في عينيها الالمانيتين . وهي نفسها تعيش خاملة مثلي ، وابتي جنفايف رائعة لأضمهما بين يدي خلال عشر دقائق ، ولكن بعد ذلك ؟ (. . .) لا املك في قلبي ما يكفي من السلام للنظر الى ماري وجنفايف بقلب سعيد ، وحتى اصدقائي ، انتم كلكم اخشاكم كأنكم قضاة . (التاريخ نفسه) .

الصلة الحقيقية مع العالم لا يمكن ان تتم الا من خلال الاصدقاء الكتاب الذين ليسوا قضاة - بينما ان اللقاءات الادبية كانت نادرة والشوق اليها يعذب مالارميه بوضوح . وبالمقابل ان الصعوبات على حدود الحلم لم تظهر الا ببطء . . وضجر من الهدوء المر التي نظمها سنة ١٨٦٤ سبق ان كانت انعكاسا جليا لتلك الصعوبات . ففيها يحلم مالارميه بتغيير الخيال لا الواقع . غير انه عندما يشق : الفتحة القديمة لهيرود ياد يصادف الحلم المعادي . والاتفاق الصلب Le Pacte dur لا يتطلب كما يظن غالبا ، كما لأ تقنيا خاليا من الشوائب تقريبا : ونسارع الى القول ان الشاعر لا يدرك ذلك الكمال الجديد الا بجهد تجربة شعرية على شيء من العمق عاشها بانخلاص . الغوص لا التكنيك قاس . ولكن مالارميه يتراجع في الغالب في الهدوء المر، ففي سنة ١٨٦٦ يبدو ان الظاهرة الجديدة هي التالية : التراجع اصبح مستحيلا فيجب اتمام الواجب ، والغوص وحيدا والى اعماق الخيال . بينما ذلك الحلم كابوس : يدفع الى الانتحار الجنوني بهدوء في ايجيتور والى الغرق في ضربة الودع او الى العذاب في القديس يوحنا التي كان قد صممها في الطفل الفقير الشاحب والتي حتم

ظهورها : عرس هيروديد . ولنقل بلغة عالم النفس ، ان على الحلم لكي
يكتشف في اللاوعي منبعاً للطاقة الشعرية الصالحة للاستثمار ، ان يتراجع
الى مستوى مغمم بالسادو - ماسوشية . وبما ان الغلبة كانت للماسوشية
فان كل شيء حدث في الواقع كما لو ان مالارميه كان يتوقع مصير نيرفال او
فان غوغ . اصيب بهلع في بادئ الامر ففسره فكره الواعي على طريقته
بمستوى مزدوج : عقلي وجسدي : كتب الى كازاليس في نيسان سنة
١٨٦٦ .

« . . . في نحتي للآيات حتى تلك النقطة لقيت هوتين ، دفعتاني الى
الأس : الواحدة هي العدم (. . .) واني لا ازال متضيقاً جداً الى درجة
تجعلني لا اؤمن حتى بشعري فاعاود العمل . . . والفراغ الآخر الذي
وجدته هو الفراغ في صدري . انا في الحقيقة لست حسن الحال ، ولا
استطيع ان اتنفس طويلاً » .

وهناك عناصر جديدة خارجية ساعدت على استعجال النبوة : نقله
الى بيزانسون ، الضائقة المادية ، البرد الجليدي (اعيش كأنني في ممشى)
غير ان اصل السويداء الهائلة التي المت به كان هذه المرة داخلياً . وقد
ناقشنا فيما سبق الرأيين اللذين ابديا في هذا الصدد : الواحد طبي والآخر
ما وراء طبيعي . اما الرأي الذي اقترحه والذي ساشير اليه فقط اذ سيصير
شرحه فيما بعد عند درسا التطور في الابداع عند الشاعر ، فهو يختصر بما
يلي : الابداع ينطوي على مخاطرة جنونية عندما يدفع الى النقطة التي لا
يستطيع فيها الفنان مراقبة اتصالاته مع اللاوعي . وفي حالة مالارميه ،

باعتبار ان هيرودهاذ موضوع بحث ، نخمن ان هذه النقطة الحساسة قد بلغت عندما عبثت الصورة البكر في الخيال بالعدوانية الخبيثة . مما عبر عنه مالارميه عندما كتب :

« لقد ارتكبت خطيئة رؤية الحلم في عريه المثالي . بينما كان علي ان اكدم بينه وبينى سرا من الموسيقى والنسيان . اما الآن وبوصولي الى الرؤية الصافية لعمل نقي ، فقد كدت افقد العقل ، ومعنى الكلمات الاكثر شيوعا » .

(٢٠ نيسان ١٨٦٨)

وذلك الخطر قد تعرض له دائما ، فاللازورد منذ سنة ١٨٦٤ يشهد على ذلك . اما هيرود ياد فتثبت نهائياً الصورة المخيفة التي تصل الى مستوى القساوة والتضحية ، الى مستوى الهوتونتيوموروميثوس Heautontimo-roumenos اي السادو-ماسوشية . الخطيئة التي اتهم بها مالارميه نفسه في العبارة الواردة اعلاه هي خطيئة القديس يوحنا نفسه ، والعنة يتناسب مع قطع الرأس .

ان نزوة كهذه تقود حثيثا الى الانتحار ، الذي تحاشاه مالارميه ، منطلقا ليعيش حياة من الصلات البشرية . وهذا الاتجاه سبق ان ظهر في افينيون ولكنه ازداد بالطبع في باريس ، مما ادى الى عودة التوازن ، غير ان الصلات مع الخيال اخذت تتباعد ، والابداع اخذ يقل او يتهرب من الاعماق الخطيرة ، انما نشهد حركة معاكسة تعم السنوات العشر الاخيرة من حياته . فرغم المظاهر ، وكما لاحظ فاليري نجد وحدة مرة الى درجة

كافية قد اطبقت حول الرجل . وكما في سنة ١٨٦٦ كان سببها اندفاع يائس نحو التخيل . وإن ضربة الودع ، وعزم هيرود هاد والكتاب تستعيد المواضيع الخيالية الخطيرة ، التي اكتشفت من سنة ١٨٦٦ الى سنة ١٨٧٠ اي في الوقت الذي لامس فيه مالارميہ العته . ورغم ان عناصر كثيرة قد تعدلت خلال السنين ، مما يجب اخذه بعين الاعتبار فان التذبذب دائما في التوظيفات الكبرى للطاقة ، بين الواقع والخيال يرافقه هاجس كبير لتجنب نوبات السويداء القاسية جدا ، وهذا الهاجس هو الذي طبع وجود الشاعر وحياته الداخلية .

« العمل المبدع »

الشعر ذلك العلم الذي حلم به فاليري ، لا يتأتى لعقول اصحابه الا ببطء . ولا يعجب لذلك ، من عرف صعوبة الابحاث وخاصة التركيب . نحن ابعد من ان نحدد تحديدا يتصف ببعض الدقة التجريبية البعيدة عن اللفظية ، عملا انسانيا مبدا ليس عمل مالارميہ الا حالة خاصة منه ، مما يفرض علينا اذن شيئا من التواضع . غير ان لنا الحق بافتراضات يحتاجها البحث . ورغم ان التنفس وتفسير التنفس تفسيرا صحيحا عمليتان مختلفتان جدا ، يبدو صحيحا هنا ايضا اتخاذ الآراء التي توصل اليها مالارميہ بعد تفكير عميق في فنه ، كنقطة انطلاق .

انه لكي يفسر نفسه بنفسه ويرر نفسه ، اخذ طبيعيا في بادىء الامر ، بعين الاعتبار قضية اللغة ، ولاحظ انه توجد لغتان محكيتان : لغة السرد ، ولغة الابداع الشعري .

«هناك رغبة لا يمكن انكارها في عصري تقوم بسبب الميزات المختلفة على فصل الحالة المزدوجة للكلام : خامة وفورية هنا ، واساسية هناك .

التأليف ، والتعليم ، وحتى الوصف كل منها حسن وحتى كاف ايضا لكل انسان لتبادل الفكر الانساني ، ولان يأخذ من يد الغير او يضع فيها بهدوء قطعة من العملة . ان الاستخدام البدائي لاسلوب الخطابة يضر بالريور تاج العام الذي يسهم - باستثناء الادب - في كل شيء يجري بين جماعة الكتابات المعاصرة » .

ومثل تلك الفكرة رغم انها تافهة في الوقت الحاضر تظل سيئة الفهم وينساها الكثيرون من ذوي العقول الممتازة ، ويمكن ادراكها باكثر سهولة اذا قابلناها مع الرسم وقسمته المؤلف لليوم الى رسم تشكيلي وغير تشكيلي . وفي الواقع اننا نملك تبعا للاهتمام بتمثيل الاشياء الخارجية ، سلما يتدرج من الريور تاج الفوتوغرافي الى التأليف المسمى خطأ « تجريدا » والذي لا يمثل في الظاهر شيئا الا نفسه . وهذا الاخير يبدو حينئذ بالنسبة لكثيرين احجية ، وخاليا من المعنى ، بفهوم ان « المعنى » عدد بانه عبارة عما يربط بين الرمز والشيء المعنى . وتلك الاحجية تتبخر اذا سلمنا بان شخصية الفنان تشكل واقعا آخر ، مؤلفا عما يمكن تسميته « اشياء داخلية » يمثلها « التأليف التجريدي » فهو اذن ذو معنى ولكنه معنى موجه نحو الشخصانية . وهكذا فان كل عمل فني كائن من لغة يعكس بنسب مختلفة الواقع الخارجي والداخلي . ولنسارع الى الملاحظة بان شعر مالارميه في سلم من ذلك النوع لا يشغل ابدا موقعا متطرفا ،

فبصفته « رساما » بقي « تجريديا » متدرجا من الانطباعية الى التكعيبية .
وبمعنى آخر ، كانت عباراته تحافظ على معنى خارجي ، يضمه هيكل
نحوي يحافظ على كيانه كهيكل الاسلوب العادي للبحث العلمي ، وهذه
الظاهرة مهمة اذ انها تتضمن فيما تتضمن امثلة من امثولات النقد :
نخون مالارميه اذا انصرفنا عن فهمها لانه اراد ان يكون مفهوما بالمعنى
المعتاد والساثر للعبارة . غير ان النتيجة الجمالية لم تكن اقل ، ففن
مالارميه لا يتفصل عن الواقع الخارجي ومنطقه الخاص ومالارمه لا يزال
في استعمال لغة خيالية وسورية بل يستعمل اللغة العادية ولكن ملتوية
ومعدلة حتى تبلغ حدود الانقسام دون ان تصل اليه . فالغموض
الفاضح جدا نادرا ما يذهب الى ابعد من « تشويه » الاطار لدى سيزان
Cezanne . وسيجد القارئ في شيرر Scherer (التعبير الادبي في عمل
مالارميه الفني) درسا رائعا عن تلك الالتواءات ذات التأثير غير المنتظر في
غالب الاحيان والذي لا يتناسب مع التعديل الحاصل : وشيرر يعيد
السيطرة الممنوحة للاسماء على الافعال الى تأثير الايمان بالقوى الخفية
بشكل خاص . وكان مالارميه بالتأكيد بعد نيرفال ، وبودلير ، وبلزاك ،
وغوته ، وفيليه ، ومن خلال قراءة اليافس ليفي Eliphas Lévi متحمسا
بالتيار المنتشر في القرن التاسع عشر . ولكن مؤثرا خارجيا من ذلك النوع
الى جانب ذلك التحول الداخلي للغة التي يتطلبها الشعر ، يعتبر حادثا
عارضيا . وان التعديلات التي لاحظها شيرر تسجل في سياق تحول اكثر
اتساعا . اللغة بكاملها تدور بمقدار ربع دائرة ، وتغير هدفها . وبدون
ان تقاطع منطق الواقع ، نمرجه مع منطق الخيال . وهكذا تتحرك آلة

التعبير كأنها على مضرب أكثر موسيقية . وقد شعر مالارميه بذلك باكرا جدا ففي سنة ١٨٦٦ كتب الى كوبيه Coppée :

« . . . الى ذلك علينا ان نهدف وخاصة ان الكلمات في الشعر - وقد اصبحت بحد ذاتها كافية الى درجة لا نحتاج معها الى تأثير من الخارج - تنعكس بعضها على البعض الآخر الى ان تنتهي الى غير لونها الطبيعي وانما الى مجرد تدرجات سلم » .

لاحظ : ان التأكيد لا يتناول علاقة الكلمة مع الشيء الداخلي او الخارجي ، الذي هي رمزه ، وانما علاقة الكلمات بعضها مع البعض الآخر ، ومن هنا يأتي استقلال الشعر الذي يتعلق وجوده بتناسقه الداخلي ، - وبالحقيقة - باللغة . وفي المعنى نفسه ، يتحدث مالارميه عن اخضاع المبادرة للكلمات وبما انه لم يكن موسيقيا على درجة كبيرة من العمق (منع تقريبا جنيفاف من العزف على البيانو) فقد فضل تشبيه الكلمات بالحجارة الثمينة بدلا من الألحان :

« الاثر الفني الصافي يتضمن اختفاء الشاعر تعبيريا ، مخضعا المبادرة للكلمات التي تعبا عن طريق تصادم عدم المساواة بينها ، انها تشتعل بالانعكاسات المتبادلة كدفقة من النار الافتراضية موجهة الى الاحجار الثمينة ، حالة محل التنفس الذي يمكن تصوره في النفحة الموسيقية القديمة او التوجيه الشخصي الفرح للجملة » (ازمة الشعر) .

الصورة رائعة ، وهي لا تبعدنا الا ظاهريا عن صورة المضرب الموسيقي ، الدفقة الافتراضية للنار تتوافق تماما مع ايقاع تنصر فيه الآلة

الموسيقية نفسها اكثر من الموسيقى . وهي قد افترضت بتأثير تجربة الانعكاسات (الحسية او الموسيقية) المتراكضة من بيت الى بيت ، وبتأثير الملاحظة الحرفية . ان انتاجها يتطلب بعض الالتواء في الكلمات والقبول بالاستعارات التي تجعلها مزدوجة المعاني ، تلمع في اتجاهات مختلفة ، ومن هنا كان البحث عن المعاني والتعبير غير الاعتيادية التي تستأثر بالانتباه ، اكثر من البحث عن الكلمات .

ولكن وراء كل ذلك - نكرر - يوجد تسرب منطق الحكم الى اللغة العادية وتحولها الى مضرب موسيقي . والحق يقال ، ان كثيرا من الطرق الشعرية المنسقة سبق لها ان كانت طليقة التحول : الاستعارات ، التلميح ، الرمزية ، التحريك ، المبالغة الخ . . . وعدا ذلك يبدو ان تلك الفكرة البدائية ، العجائية ، الغريبة عن المعرفة العلمية للعالم ، قد اخترقت عاموديا تفكيرنا ومعادلاته الافقية لتجد نفسها فوق في تلك اللامعقولات العليا المؤلفة من الحدس الخيالي ، والموسيقى واخيرا الاعجوبة . كل عمل شعري يخلط قليلا من غرائبه بالنحو الشرعي المشذب بدرجات متفاوتة من الجودة ، وكان ملامه يلجأ اليه كثيرا لكي لا يتهم بانه غريب الكلام .

الملاحظات السابقة والتي اختصرتها كارها ، يمكن ان تكون كافية لكي تجعل القارئ يدرك نفرد حالة ملامه ، فهو يجعل الحلم يسرب لا خياله كما كان يفعل نيرفال او ريمبود Rimbaud ، ولكن لغته ، حتى النقطة التي يمكن بعدها لخيال المنطق العقلي الذي يضمن له ذكاء القارئ

ان لا ينقطع . وهكذا ينقل الى الميدان المهني النزاع الذي يجعل الواقع والحرية يتواجهان مبدئيا في كل انسان ، الامر لا يتناول مأزقا كما قيل ، بل توازنا لغويا قلقا جدا . كان فاليري وكلوديل يقبلان بمنطق خيالي قليل جدا اما الذين يؤمنون باكثر قليلا ، فعليهم في الواقع ان يتخلوا عن فكرة تمكن الآخرين من فهمهم . ويمكن ان يكون هذا التخلي حتميا حين يكون التوتر بين لغتين اساسيا للشعر .

غير ان مالارميه لم يكن يعرف معرفة دقيقة وواعية ، بوجود منطق للخيال ، وان احدا لم يعرف به قبل فرويد Freud ثم جونج Jung . وهكذا فهو عندما انعكس على فنه ، لم يع ذلك ، مما يعتبر سببا ممكنا للخطأ . مثلا اكتشف بسرعة شديدة ان على كلمات مضربه الشعري ان تعبر لا عن الواقع بل عن الشعور :

« . . . واخيرا باشرت بقصيدتي هيرود ياد هلمعا ، لاني ابتدع لغة يجب ان تنبع حتما من شاعرية جديدة جدا يمكنني اختصارها بهاتين الكلمتين : ان ارسم لا الشيء ، بل التأثير الذي يحدثه » .

انه ، تقنيا ، يؤسس هكذا مذهباً انطباعيا في الادب يكون فيه تبخر الواقع ليس مدينا بشيء للفكر المجرد .

هؤلاء الحوريات اريد ان اخلدن

كان صافيا جدا

تمجسدهن الخفيف الى درجة يتطاير معها في الهواء

مثقلا بنعاس كثيف .

هل احببت حلما ؟

ان شكى ، وهو تراكم ليل قديم يكتمل
في عدد من الاغصان المرة ، الساكنة
في الغابات الحقيقية وهي تثبت ، مع الاسف انني اهدي
الى نفسي وحيدا كانتصار ، خطأ الورود المثالي .

واذا كانت الجوريات والغابات قد فقدن حجمهن ليصبحن
« تمجسيدا خفيفا ونوما كثيفا » فذلك لان الشعر يحوم بين الخيال والواقع .
فلا دور للتجريد ولا للنقاء غير انه بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ
كتب بصدد موضوع اللغة الثانية دائما :

« ماذا ينفج العمل الخارق على نقل حادث طبيعي الى حالة اختفائه
المتفضضة تقريبا ، تبعا للعب الكلامي ، اذا لم يكن لينطلق منه المفهوم
الصافي الذي لا يعيقه تذكر قريب او مجسد .

اقول زهرة ! وخارج النسيان حيث صوتي ينبذ كل اطار بصفته لا
شيء غير الاكهام المعروفة ، ويرتفع آليا ، وفكرة ، وعذبا بعيدا عن كل
الباقات » .

وتستتج التعليقات من ذلك ان العمل الشعري نفسه كان يقوم
بالنسبة الى مالارميه على تحويل الواقع المحسوس الى افكار مجردة ، مما
يعتبر لعبا على كلمة « افكار » فاذا لم تدخل افلاطون وهذا العمل مما يعتبر
شيئا خارج الموضوع ، واذا اعتبرنا « زهرة » اسما نكرة لا اكثر ، فان

التجريد الذي يمثلها ليس اكثر شاعرية من الوردة او القرنفلة وهما صورتان اكثر محسوسية . اما اذا كان الامر على غير ذلك ، واذا كان الجمال ينمو مع التجريد بحجة « النقاء » فان مفهوم « العنصر المنتج » الاكثر تعمياً من مفهوم الزهرة ، يسمو موسيقياً اكثر ايضاً . يجب ان نتلافى حتى ظل مثل ذلك الخلط بين التجريد والفن . « الفكرة » عند مالارميه تعني « الكلمة » ولكن متمتعة بقوة خارقة ، تعبيرية ، مجددة للشباب بل وخلاقة ، كالفعل الديني . « وكلمة من مثل ذلك القبيل » لا تحصل على تلك المقدرة وذلك البريق ، من بعض التعميم العقلي ، بل من مكانها في البيت حيث بقية الكلمات تسمو بها بالنغم كدفقة من النور او كلحن « ينشد » انشادا عجبياً باحتكاكه مع بعض الالحن الاخرى .

« البيت الشعري الذي من عدة نغمات صوتية يعيد صنع كلمة كاملة جديدة غريبة عن اللغة وكأنها تجسيد يكمل ذلك الانعزال للكلام ، نافيا نغماً كلياً الصدفة التي تبقى للعبارات رغم التكلف في اعادة سقيها المتعاقب في المعنى وفي الرنة الموسيقية ، وهي تحدث لك تلك المفاجأة في انك لم تسمع ابداً مثل تلك الفقرة العادية من البلاغة ، وفي الوقت نفسه تحدث تذكرها مبهاً للشيء المسمى اغتسالا في مناخ جديد . »

(ازمة الشعر)

ها نحن اذن نقاد الى فكرة « الانعكاسات المتبادلة » ، المؤدية الى التنظيم ضد الفوضى ، ولكن على طريقة الحياة او الموسيقى اكثر منها على طريقة العقل . يجب العودة اذن الى التجربة المهنية للشاعر في تفسيرها

ونقل نبرتها من التجريد الى الخيال ، ومن الذكاء الى القلب . ومالارميه يتيح لنا ذلك في جملة سبق لي ان ذكرتها :

« هل يعرفون ماذا تعني الكتابة . انها ممارسة غامضة جدا وقديمة يرقد فيها معنى اعجوبة القلب » .

وان منطلق الخيال هو بالاساس عاطفي ، ونصل بذلك الى الميدان النفساني المعقد ، وهو ما لا يستطيع الخوض في تجربته ، وانما اقول فقط ما يلي : من جهة ، الطاقة العاطفية تأخذ مصدرها من التناقض بين الحياة والموت ، ومن جهة اخرى-، تربح في المشاركة بين الانا واللاأنا . والعمل الفني ذلك الكائن اللغوي ، يظهر هكذا من الزاوية العاطفية كهدف مشاركة ، يبدو ان وظيفته الخاصة حماية الحياة النفسية من اليأس الذي تجلبه معرفة عوامل الهدم : مرور الوقت ، والوحدة والفوضى . الشعور يعرض ما في الخضوع للمحيط من مقتل ، وتعوضه بالسيطرة الارادية الممنوحة للخيال الشخصي او كما يقول « كريس » بالجنون الموجه . ونرى ان ذلك يتوافق مع الموقف الذي اتخذ مالمارميه في ميدان اللغة نفسها ، فهو بدون ان يسجر منطق الواقع اي النحو ، يزيد اكثر من اي شاعر قبله من حدة المنطق اللفظي المجرد . مع الملاحظة جيدا ان الامر ليس جمعا بل تركيبا ، والعملية موجهة لا من قبل العقل ، ولكن من قبل الكائن الذي يزن الحياة والموت في كل حالة ، وفي كل شيء ، وفي كل كلمة : اللحن .

وبعض العبارات التي كتبها مالمارميه عن فنه قد سمحت لنا ان نتخيل ماذا كانت تعني له كلمة : كتابة . وآمل ان اكون قد قربت الى الادراك كيف ان الشاعر لا يتكلم مثل اي رجل آخر ، ولماذا لا يتكلم

مالارميه كأي شاعر آخر وبما ان كل بحث أكثر تنظيماً هنا يعتبر غير وارد ،
فأني أفضل ان أبحث عن طريقة مناسبة تقودنا من هذه الملاحظات الى
تحليل مختصر كهذا التحليل ولكن أكثر محسوسة للآثر الفني وتطوره .
فالشاركة على المضرب بين الأنا واللاأنا ستبقى فكرتنا الرئيسة ، فهي التي
يجب ان توجه التحليل ولكنني أفكر باختصارها قليلاً . خذوا مثلاً
« الطبيعة الميتة » الموصوفة في ثلاثيات قطعة شعرية مشهورة :

ولكن لدى الذي الخيال عنده يتلون بلون الذهب

ينام عود حزينا

في داخل الجوف الفارغ الموسيقي

كما انه لا يمكن لطفل ان يولد

خارجاً من فتحة ما

في بطن آخر غير بطنه .

يوجد هنا جملة قابلة للاعراب النحوي تحدثنا عن آلة موسيقية غير انها
مشوهة تشويهاً غريباً ، فأطرها المحسوسة في بعض الامكنة تصبح في
الامكنة الأخرى خالية من المعنى ، وهناك اوزان داخلية تربط الكلمات
كأنها انعكاسات ، وأخيراً فيها استعارة تشبه العود بامرأة حامل وفيها
المشبه به ليس الا خيالاً من وحي الشاعر . كل ذلك يبقى في نطاق
الاسلوب ، وبالمقابل فإن الرجاء بان يكون العود حقاً الام ، يعود الى
نطاق منطق الاحلام حيث يؤلف جمع الاثنين منها في واحد (لا تشبيه
واحد بالآخر) وسيلة من وسائل التعبير الكلاسيكي تتضمن الموافقة على

عقم المعنى ، وبتلك الشجرة المفتوحة هكذا يمكن التخمين ان صوراً وتأثرات عميقة جداً تندفق بسرعة : كصورة الام الميتة ، وشؤم المصير الجسدي ، والرغبة في الهروب خارج الواقع ، واغراء العدم . ويتطلب تحليل محترم ان نقف عند كل كلمة من كلمات القطعة وقد سبق لها ان اصبحت ظلالاً ، وفي سياق سلسلة التورد ، عند كلمات اخرى توحى بظلال اخرى في قطع فنية اخرى . وبذلك نخوض ميدان وسائل التفكير ويجب القول حقاً وسائل لفظية ، استعارية رمزية ومأساوية ، وعدا ذلك فنحن لن نتأخر عن الملاحظة ان طموحات شبه عجائبية ترتفع من تلك الاعماق . لان ذلك العود ذا الجوف الفارغ الموسيقي يبقى بدون اي ريب الوسيلة الموسيقية المقدسة للصمت . وباختصار اننا نرى انه يمكن التطرق بدرجة ما الى تحليل المنطقين معا ، ولكن ما هو الثمن المطلوب لتلك التوسعات ولذلك الشعور بعدم الكفاية ! اني اقترح لذلك على القارئ طريقة اكثر ايجازاً ، واذا قلت ان من بين الثلاثيتين اللتين يتناول بهما شيئاً حقيقياً ، يعتبر العود - غرض الخيال - وتكون الام بالتالي دون شك ، الشيء الميت ، اكون على الأقل قد بينت للقارئ الاتجاه الذي يجب أن يسير فيه على المضرب اللفظي لبحث عن التوافق والمشاركة بين الأنا واللاأنا . وبعد ذلك ، نسهل مهمتنا اذا قلنا بعض الكلمات عن الأشياء الداخلية والخارجية التي نجدها غالباً في آثار مالارمييه الفنية : الأولى مستوحاة بأكثرها من الحياة اليومية للشاعر ، فمثلاً الغرفة التي كان يعمل فيها ليلاً قد أصبحت مألوفة لدينا وهي عبارة عن غرفة فارغة تقريباً ذات نافذة ومرتبة وقنديل وفي بعض الأحيان نار ، وبعض الأشياء الأخرى كالاثاث والستائر . وهذه الزينة المثل يمكن أن تتوسع الى المساحات

الخارجية كما يمكن ان تصبح قبرا . ولكل من الاشياء المذكورة اعلاه دور هام في المعزف المالمري ، فالنافذة مثلا هي في نظر المالمريه كما هي القديسة فيكتوار بالنسبة لسيزان Cézanne ، نجدها في الانشاء الفرنسي سنة ١٨٥٨ ، وفي النوافذ سنة ١٨٦٣ ، وفي مشهد هيرود ياد والقديسة سنة ١٨٦٥ وفي الفتحة القديمة سنة ١٨٦٦ ، وفي عدد من القطع الفنية التي كتبها بين سنتي ١٨٦٨ و ١٨٦٩ (إيجيتور ، الليل الموافق ، وفي الشرق القديم) وفي قصائد مختلفة لميري ، Méry ، والنشيد الاخير في الثلاثة Triptyque (حوالي سنة ١٨٩٨) حتى لا اذكر سواها . النافذة عنده تصبح مفعمة بمعنى رمزي دون ان تبتعد عن البقاء شيئا حسيا . وبعض العبارات التي تذكر فيها تمت الى الميدان اللفظي : مثلا تسرب الشمس الغائبة وصوت القديس من خلال النافذة الى غرفة هيرود ياد يشير الى فض البكارة المأساوي الذي ينهي العرس ، وفي المهرج المعاقب وفي الدلال الحزين ربما ، تشير النوافذ الى العيون . اما الرمزية التي تعطي للنافذة معنى ستار شفاف تخترقه بدرجة متفاوتة مجيئات وروحيات بين الخيال والواقع او بين منطقتين من مناطق الخيال الاولى جالبة للسعد والاخرى للنحس ، فهي اكثر شخصية .

ملاحظتان في صدد تلك الاشياء الخارجية تفرضان نفسها علينا .
اولا عزلتها وثنانيا : لغزيتها . العزلة تطوقها ؛ والقنديل ، والمنضدة ، والسرير مقدمة لنا بالحاح اكبر (على طريقة اشياء فان غوغ قليلا) مما يتضمن « الاطار الواضح » من تقص يفصل الشيء عن الاخرى . كما هي زهور « قطعة نثرية الى الايسنت » Esseintes .

هكذا ، ضخمة وكل منها
بشكل طبيعي ، تزينت
باطار واضح ، وثغرة
عن البساتين تفصلها .

يتم العالم النفساني بهذا الفراغ وذلك الخراب الذي يتضمنه ،
ويجب في الواقع القبول بان عدوانية المبدع ، التي لم تكن تستخدم في
الحياة النشيطة ، تستهلك ضد اجزاء الواقع التي لا تتوافق مع الخيال
(بينما ان الرجل النشط يحوم من خياله ما لا يتوافق مع الواقع) الخوف من
الاتصال غير الصافي الخطير من وجهة النظر التنجيمية يرافق تلك الآلية
من العزل ، الذي يستخدم الوسائل الكلاسيكية المريضة في الحصار الذي
يضر به حول عزله . ومن الخطأ ان لا نرده عند مالارميه الا الى اصل
فكري . فالكوخ في الانشاء الفرنسي التي كتبها في الخامسة عشرة من
عمره ، يبدو غير محتو من الاثاث الا على ثلاثة او اربعة اشياء : وردة
حمراء ، ودف ، ومدفأة ، وقطة وثلاثة حيوانات غريبة . اما الاشكال
المعدة للاستعمال العادي فقد الغيت . والعملية نفسها مطبقة على العبارة
تفسر اكثر من مظهر للاسلوب المالارمي : الشر والميزات المشتركة محطمة
بلا رحمة لمصلحة المقاطع المحاطة بالابيض وحدها ، مما يتتج التركيز
والاضمار والمبالغة النسبية يراها هذا القارئ اوداك ، والغموض . انها
عدوانية مفيدة ولكن اكيدة تستنفد نفسها في ذلك الرغص لكل شيء ما
عدا شيئا واحدا : «حسب بطنها لا اي بطن آخر» ، وليس «شيء متفجرا غير
الكتاب» . الواقع كله مجرد لمصلحة الشيء المعني . «النسيان حيث صوتي
يبعد اي اطار كان» هو بالتدقيق طرد للواقع . غير ان ما يتبقى يصبح معبأ

تعبئة زائدة ومن هنا ينبثق المظهر الخارق للشيء المعزول ، فهو بعد فقدانه المعنى الواقعي الخارجي ، يتطلب واحدا آخر داخليا مما استدعى السؤال الذي يطرحه المارمي تجاه الاشياء الاكثر ألفة : فماذا يعني ذلك ؟ ان الامر لا يتناول لا لغزا رمزيا ، ولا رقما ، ولا استعارة وحتى لا رمزا بالمعنى الذي يعطيه الذكاء النقاد غالبا لتلك العبارة . اما السر الدقيق في الحالة الحاضرة ، اعني الشعري ، فيبدو لي ما يلي : هل يتوافق اي جزء او شيء من واقعي الداخلي مع ما اراه خارج ذاتي ؟ وكان المارمي يجد دائما جوابا ومحتوى لذلك التساؤل ، غير انه يؤمن بدرجة متفاوتة بالجواب الذي يعطيه . وتلك الدرجة من الايمان ترتدي اهمية كبيرة ، لانه اذا كان الايمان ضعيفا كان الابداع مَرَضِيًّا ، وشعريا اذا كان قويا . في نزهة الى الغابة مع ميري وهنري دي رينيه رأى المارمي مجذفا يلبس قبعة عالية (هودي فور) فلاحظ ان «ذلك المجدف الحالم يحاول ان يحمل مكان مدخنة ذات بخار وهمي ومن ذلك نتقل الى تفسير المشهد المتتابع»، ويكشف الشاعر عن رجائه لدى مشهد دب في السيرك يقبل المهرج (وهذا العمل الخطير بالنسبة لكل انسان ما عدا المارمي): «كن طيبا (هذا كان المعنى) وافضل من عدم القيام بواجب الشفقة ، فسر لي فضيلة ذلك الجو من العظمة والغبار والاصوات ، حيث علمتني ان اتحرك » .

غير ان الايمان يستجلب جدية كاملة عندما يكون الشيء الخارجي متوافقا مع بعض المقاطع الاساسية للخيال ، كالراقصة مثلا :

« نعم تلك ! (ايها الصديق المتفرج الغريب جدا ، هل وضعت في الصلاة) ليس قليلا ان تضع بخضوع عند قدميها تلك الخالية من اي

ضمير ظاهر ، كما يحصل للورود التي ترفعها وترميها في مرأى المناطق السامية لعبة من خفيها المصنوعين من الاطلس الباهت المثير للدوار ، تضع زهرة غريزتك الشاعرية ، التي لا تنتظر من اي آخر غيرك ، اظهار آلاف الخيالات الكامنة بوضوح ، وحيث وبنتيجة متاجرة تظهر فيها ابتسامتها ساكبة الاسرار ، ودون تردد تزودك من خلال الستار الاخير الذي يبقى دائما ، بعري مفاهيمك ، ويهدوء تكتب رؤياك على طريقة الرمز الذي هي .

(رقصات باليه)

وهكذا اصل الى الاشياء الداخلية ، فترى انه من الاسهل الكلام عنها ، لانها تغرق في اللاوعي ، انها بالاكيد شيء ما ، له علاقة « بالكلبات المفاتيح » لجيرو ، او بأراء بعض النقاد المعاصرين ، غير ان رصد اشكالها غير الواعية يتطلب بنظري تقنية في تحليل تداعي الافكار الملحة ومسالكها ، بالاستناد الى اعمال علمية متخصصة . وقد عاجلت ذلك النقد النفساني في مكان آخر فلا اسجل هنا غير النتيجة . كل شيء يحدث عند مالارميه (او عند اي كاتب آخر) كما لو ان سرا شخصانيا واعيا نسيها رغم انه متعدد الاشكال ، يعكس الشخصية اللاواعية واقسامها وحركتها . « الاشياء الداخلية » التي اتحدث عنها هنا هي في المستوى غير الواعي خاصة بالخيال المتبوع بشكل دائم . مثلا ، يوجد راقصة في مثالية مالارميه وكلما تمكنا من تخمينها ، تصبح تلك الراقصة في وقت معا جزءا من مالارميه نفسه ، وصورة مفعمة بالعاطفة لشقيقته

الميتة . كما ان سلسلة معقدة من الافكار المتداعية تربط هذا الشيء الداخلي بالاشياء الاخرى . وعلاقات تلك المجموعة مع بعض الاشياء التي يقدمها الواقع الخارجي الى مالارميه - مثلاً شعر ماري جبرهارد ، او الخطيئة البودليرية او اسطورة سالومه ، او باليه الاوبرا - قادت الشاعر الى تنابع من التفسيرات التفصيلية « التفسيرات الاورفية » التي تقوم بالدور الاهم في ابداعه .

هل يقتصر العمل الخلاق على تلك العلاقة المتبادلة بين عالين ؟
الجواب نعم ولا ، اذ ان كلا من ذينك العالين معين لا ينضب ، واقل شيء خارجي ، واقل مقطع من اللاأنا منذ ان نبدأ بتأمله يجراننا الى عالمها العجائبي الخاص ، وتصبح الأنا لا اساس لها . ولكن هنالك أكثر من ذلك فمن اتحادهما في اللغة يظهر انه يتولد أكثر من مزيج ، يتولد بعدد للكائن . وهنا يكمن ذلك التجديد العجيب الذي يخرج عن التحديد . فاللقاح ، والبديرة (البويضة) يعطيان شيئاً آخر مختلفاً عنهما : الحبة ، لكن اختلاطاً من الأنا واللاأنا حتى في الميدان اللغوي يمكن ان يتجج فكرياً . « اوبي كاريثاس ايت أمور ، ايبي دييوس ايسيت : *Ubi caritas et amor, ibi Deus est* » ، ويكون من الاكيد فظاً جداً ان نمثل ، كما نفعل هنا ، العمل النفساني للابداع . انما تفسيرنا يبقى مفتوحاً ، وحتى فيما يريد تحديده يحاول المحافظة على معنى الحياة . لتتخيل مالارميه في وحدته الليلية الحقيقية والمجسدة ، محولاً الاشياء المألوفة التي تحيط به الى بطل تخيلاته ، ولكن بما انه كان يعلم انه لا يتخيل الا نفسه وحدها ،

فنحن نقرب كفاية مما صورته نفسه :

احمل اليك طفلة ليل ايدوميا d'Idumie^(١)
الحالك ، ذي الجناح المدمى والشاحب ، متوفة الريش ،
ومن خلال الزجاج المشتعل بالاطياب والذهب
والالواح المجلدة التي ، وأسفاه ، لا تزال كثيبة
ترامى النور على القنديل الملائكي
السعف ! عندما قدمت تلك الذخيرة
ليراها ذلك الاب الذي كان يحاول ابتسامة معادية
ارتحفت الوحلة الزرقاء العاقر
اواه ايها الام ، مع ابتك وبراءة
رجليك الباردتين ، قطفت ولادة فظيعة
وصوتك الذي يذكر بالكمنجة والبيان
وباصبعك الذابلة تشدين على ثديك
الذي تسيل منه المرأة بلون ابيض خرافي
الى الشفتين اللتين ملاءهما بالجوع هواء اللازورد البكر .

(موهبة الشعر)

هوذا بوضوح نافذته ، وقنديله وامراته ، وابته ، ونحن نعرف ايضا

(١) ايدوميا منطقة في فلسطين كانت تضم القسم الجنوبي منها والقسم الشمالي من مملكة
البتراء .

ذلك الحلم الذي تخلص منه عند الفجر ، لان الايدومي والاطياب ،
والفجر الذي ينبثق ، والغضة الملائكية واردة في هيروديد . وهوذا ايضا
المبدع الحقيقي - الاب ذو الابتسامة العدو ، وكما في الفيلاسكويز دي
لاس مينيناس Velasquez de las Meninas فان مالارميه هنا يرسم
نفسه ، فلا نبالغ في التيه اعجابا اذا كانت صورتنا تذكر بصورته .

« المرحلة الريفية »

اصل بهذا الى تطور العمل الفني وارى ان من المفيد استخراج
عوامل ذلك التطور ، ومن جهة اخرى ارى ان الواقع كان يتغير حول
مالارميه : فهو متسكع في شوارع لندن التي اوحى اليه : طفل فقير
شاحب ، وكتب : مونولوج حيوان ليقدمها في بانفيل Banville الى المسرح
الفرنسي (قطعة فنية شعرية) ، وان الزبي الاخير والقطع الموجهة الى
ميري ، والقبور وعددا كبيرا من القصائد تشكل تحت عناوين مختلفة آثاراً
فنية للمناسبات ، وكان مالارميه قليل الاهتمام بنفسه تلك الاتهامات
الخارجية ، الى درجة انه كان يتحدث في كثير من الاحيان عن الشاعر كآلة
يعزف عليها الناس . لذلك كان من المفيد وضع آثاره الفنية في مواضعها
وتوار يخفيها لتمكن من فهمها . الخيال يتغير ايضا ولكن بدرجة اقل جداما
يتغير الواقع ، والأنا الخلاقة هي بشكل خاص التي تتلمسه منقبة ،
فتكتسب بذلك الخبرة المهنية كالبحار الذي يتعلم معرفة البحر والمركب
معا . وفي نظري ان الخيال ، في هذه التطورات ، او بالاحرى الروح

الشخصية ، يقوم بدور ثابت ومن المقيد ادراكه كي نحكم على كل اثر فني بالنسبة اليه .

ولكن اين نكتشفه ؟ التحليل وحده يجيب على ذلك ، غير ان انتاج الشباب يسهل علينا المهمة ، وبالتدقيق لان الروح الشخصية المشكلة في عهدي الشباب والمراهقة ، كانت تنعكس حينئذ على اماكن عامة اختيرت اختيارا سيئا . في الواقع وفي تلك المجموعة من آثار الشباب لا نجد ابداعا ، والروح وحدها هي شخصيته . ومن هنا نحكم على ما ترتدي القطع التي كتبها مالارميه بين سنوات ١٨٥٧ و١٨٦٢ ، اي بين الخامسة عشرة والعشرين من عمره ، من اهمية بالنسبة اليها : واعيد الى التذكير بان التاريخ الاول المذكور اعلاه يتميز بوفاة ماري ، وتتميز الثانية بالرحيل الى لندن .

والانشاء الذي كتبه عن موضوع اختياري : ماذا كانت تقول البجعات الثلاث ، في كلية سانس وبالتأكيد في سنة ١٨٥٨ (يقول مالارميه في الصف الثاني او الثالث) يقدم لنا اول حالة من حالات مالارميه الروحية ، وهي اساسية لفهم اعماله الفنية كلها . الفتاة تخرج من القبر وتذهب لتلتقي بالذي كان يبكيها . ان الآف التأثيرات دفعت بالصبي الى كتابة ذلك الموضوع بشكل او بآخر ، غير ان الظاهرة المعبرة هي هيكلية التخيل ، التي تقدم صفتين متعاكستين : من جهة المستطيل الصغير من النور والحرارة (داخل الكوخ) حيث تجمع الأنا الوحيدة حولها بعض الاشياء المفيدة ، مفعمة بالحياة والذكرى ، ومن جهة اخرى

الواقع الواسع : ليلا شتويا حالكا وابيض ، لا قرية هناك ولا روح حية ، ولكن حيث الكنيسة وملاكها الحجري ، والثلج القمري والقبر الذي تنام فيه العذراء الميتة تؤلف جميعها مجموعة مشاركة مشاركة وثيقة . ويخرج الشبح الشاب من النعش ويدخل الى الكوخ مدفوعا بالطاعة لما تتمتع به الرغبة العجائبية من سلطة قصوى (اي ميدان القوى التابعة للهيكلية النفسانية) ، وهكذا يتقل من الضفة الباردة (الواقع) الى الضفة الحارة (الحلم) ويعيد تأليف المشاركة التي انفصمت . ان مثل تلك التخيلات يمكن ان لا تعبر الا عن حالة عارضة ، غير ان النصوص تثبت كما سنرى انها تعكس موقفا عميقا سوف يستمر . وكما لاحظت في بدء هذا الكتاب ، نجد سلسلة من الاحزان والفراقات قد طبعت في نفسية المراهق التناقض بين واقع يميل فيه الموت الى الفوز ، وخيال تنكفىء فيه الأنا لتعيش . كذلك تكونت في هذه الجهة وتلك مجموعات من الافكار المتداعبة كما حصل استقطاب مما ادى الى نزاع وقف فيه القبر والعالم المتجمد والله في ناحية ، ووقف الحالم الوحيد في الناحية الاخرى ، يتنازعان المحبوب الاساسي . وفي الانشاء القرني يتصر الحالم ويعيد الى الواقع الشيء المسروق ، غير ان الاتجاه العكسي موجود ايضا ، بحيث ان الحالم يشعر بالذنب ، فيتصر عندئذ الواقع الجشع : العذراء تعود الى القبر جاذبة الحالم . والاتجاه نفسه نجده مثلا لدى هيروديا :

احب الهلع من ان ابقى عذراء ، واريد

ان اعيش الخوف الذي ينشره شعري في نفسي
حتى مساء وقد انسجبت الى سريري كالحية
غير المغتصبة اشعر في الجسد الذي لا نفع منه
بالوهج البارد الصادر عن ضوئك الشاحب
انت التي تتحررين ، انت التي تلهين بالطهارة
ليلا ابيض من الجليد والثلج القاسي .

ولكن لنعد الى ما تقوله البجعات الثلاث . في داخل الكوخ تتعرض
صورة الفتاة الى تأثيرين : رغبة من الحب تنعشها في بادىء الامر -تورد في
اللون ، حبور ، رقص ، تجميع الازهار ، غير ان التزوة تتوقف على ذلك
الطريق الخطر ، وبعد استراحة في ظل الحنان تسمو الرغبة الى المشاركة
الموسيقية . وهكذا حتى على الضفة المظلمة يتجزأ الحلم الى عدة صور
ذات معنى ، يعبر كل منها عن مظهر من مظاهر الشخصية .

ان تحولات الروح هي التي تشكل قيمة القصائد التي نظمها
مالارميه في شبابه . والتي طبعها موندور في كتابه : مالارميه طالب
الكلية . واننا نعجب لرؤيتها كما هي تقريبا في اثار عهد البلوغ الفنية .
مثلا ، ان احد اجمل اناشيد مالارميه الشعرية ، هو ذلك الذي وجهه الى
ماسبيرو Maspéro عندما فقد ذلك المستمصر^(١) (Egyptologue) زوجته

(١) على قياس مستشرق ، وهو الذي يتم بالاثار المصرية على اختلاف انواعها .

(التي لم تكن غير آتي باب التي شبهت بمباريا) - الميتة تتحدث .

- عندما يمر الشتاء على الغابات المنسية

انت تشكو ، يا اسير العتة الوحيد

من ان هذا النعش المزدوج الذي كان مصدر فخرنا

مع الاسف ، يسأم من نقص الباقات الثقيلة فقط .

ودون ان تصغي الى منتصف الليل الذي رمى بظله الواهن

يدفعك السهر الى ان لا تغمض عينيك

قبل ان تضيء الجميرة السامية المشتعلة

وظلي ، بين ذراعي الكرسي القديم

ان من يريد ان يزار ، غالبا ، يجب ان لا

ينقل الحجر الذي رفعته

اصبعي بسأم قوة ميتة بكثير من الازهار

اواه ايتها الروح المرتجفة من جلوسي في البيت المضيء جدا

لكي اعود فاحيا ، يكفي ان استمد من شفتيك

نفحة اسمي ، الذي تمت به في مساء كامل

هذه القصيدة تعود الى سنة ١٨٧٧ ، واننا لواجدون فيها الى جانب

الوضع العام للانشاء الفرنسي التناقض بين صفتين ايضا : من جهة وحدة

الغابات في الشتاء ، والقبر الخالي من الازهار ، ومن جهة اخرى الغرفة

حيث ينتظر الرجل وحيدا زيارة الطيف المحبوب امام النار . حتى ان فيها

حركة الاصبع الضعيفة تحاول رفع الكفن او حجر القبر . كما ان التقارب مع منتصف الليل في البرج ليس اقل وضوحا : فطالب الكلية في غرفة النوم العامة للتلاميذ كان يصغي الى الساعة تلقي ظلها الواهن دون ان يغمض عينيه تعذبه صورة ماريا في القبر .

واليكم مثالا عن الموضوع الثابت : الراقصة . ان المجموعة الصغيرة المسماة : بين الجدران الاربعة تقدم عدة تجسيدات لتلك الصورة حيث يمكننا التخمين ان ماريا قد عكست على صورة ازميرالدا (كما كان حصل في الانشاء الفرنسي) ، غير ان الصورة تستمر ظاهرة في الاعمال الفنية اللاحقة ، بينما كانت المؤثرات الادبية تتغير او تختفي . فبعودتنا مثلا الى المقطع من السفونيا الادبية الذي سنورده فيما بعد ، نجد مالارميه ينسب الى بودلير التناقض بين رقصتي ديورا : الراقصة الارجوانية ، والموسيقية الملائكية : الخيال يتغير اقل من اللوحة التي ينعكس عليها .

وبالعكس فان الخيال يتغير تبعا للحالة العاطفية .

ففي الثلاثة مثلا ، يختفي الكوخ المطمئن ، وتحترق النار .

وترقص الفتاة في الثلج قبل ان تموت . فالى جانب الاغيار النفسي ، يجد الانتصار ، والشعور بالذنب ، والقرع المبرر في قصائد الشباب تعبيرا مميزا . فاللغة دائما مستعارة ، ولكن الاشكال المناسبة من الخيال تستمر . وهكذا نجد ان لودا Læda في باغانيتها (كفرها) وفي مشهدها المائي حيث يناضل الحب السعيد ، والموسيقى السامية تفتح في الفن ، عبقرية شعرية تنبثق منها القطع الآتية : الى غسالة شفاء صغيرة ، بعد

ظهر حيوان ، النيلوفر الابيض ، وحدة ما ، اما اللبلاب الملعون فتتضمن نفسا بودليرياً ، مر الاتجاه نحوه بالدلال الحزين ، والحقد الباتس ، والطفل الفقير الشاحب ، وهيرود ياد ، والترتيل ، والعرس واخيرا نجد قصيدة ثالثة من قصائد الشباب الهدب Pan حيث يؤكد المراهق ببلاغة مستمدة من الحزن الذي له مبرراته ، فوز الشعر على التعليم الديني وتعتبر بالتأكيد مرحلة اولى للنخب الجنائزي .

الاشكال الرئيسية للماورائية الشخصية تبدو مثبتة لدى شاعرنا في نحو الثامنة عشرة من عمره . وحيث اتخذ تطور الاسلوب اللغوي مسرى صاعقا . وبدا التذبذب يتحقق بين قطبين : بانفيل وبودلير ، متخذا صفة التردد العاطفي . ويكفي ان نقابل بين الى غسالة شقراء صغيرة وبين الدلال الحزين المكتوبتين في السنة نفسها (١٨٦١) كي نحكم مرة واحدة على العبقرية المصابة ، وعلى استحالة الاختيار ، اذ ان الاختيار يتناول تعارضا بين مستويين من الشخصية نفسها . فعلى مستوى الدلال المتكلف الذي هو مستوى بانفيل ، نجد احلام الحب الممزوجة بالدعابة ، في منأى عن القذارة والسادو-ماسوشية . وبالمقابل نجد القلق على المستوى البودليري مسيطرا ، ولكن برفقة البطولة والجمال الحقيقي . وبقدر ما استمد مالارمي « الشجاعة والقوة » من ذلك ، انطلق في « طريقه » البودليري ، وكانت نهاية « الدلال الحزين » قد اثبتت اية مقاومة مشاركة وجدها في نفسه حيثئذ ، لان روميو-حفار القبور .

Roméo - croque - mort

(ذلك الكاريكاتور الجنائزي للدلال المتكلف) كان جزءا من شخصيته بالصفة نفسها التي كانتها الميتة والشاعر . وعندما اصبح التوتير في ذلك المستوى غير مسموح به ، سبها مالا يراميه نحو الالعب الفرحة ، وبساطة الحيوان وفتات الازهار المثالية ، او تأملها .

وتحت غطاء المؤثرات كانت تجري عملية صقل اللغة بالماورائية الشخصية التي تابعت على ذلك المنوال . ففي سنة ١٨٦٢ وبفعل الاختيارات التي فرضها سن البلوغ ، اصبح الواقع نفسه شخصا . عندما ذهب مالا يراميه الى لندن ، اختار اصدقاء ، وزوجة ، واجواء ، ومنازل ، ومشاكل خاصة به . وبدأ التوضيح : ان غرض الظهور كان الخلط بين آتي ياب وماري . ولكن علينا ان نفهم الصورة الماورائية : فمن جهة الصفة الباردة والحزينة : القمر ، والدين ، والدموع ، والموت ، واللون الابيض ، والتحسرات ، ومن جهة اخرى سعادة من سعادات الضفة الحارة : الشعر المضيء ، عطاء الامومة ، وان شكا في ان يكون مذنبا ، والماسوشية جعلنا الاحلام تتذبذب نحو الاولى ، والرغبة في الحياة دفعتها نحو الاخرى . وكذلك يمكن القول عن تفسير النوافذ : فمنذ المطلع الاول نجد ان اللون الابيض كان يسم الاشياء الدينية (البخور والصليب) ، والموت ، والهلع من الواقع (حتى في السعادة البيتية) واخيرا القذارة (القبيء ، القمامة) الانا ليست لاجثة الى الحلم ، فالواقع قد اطبق عليها مثل القبر ، وهو لا يرى الذكرى العذرية ، وارجوان الحب ، والمشاركة العجيبة الا من وراء النافذة .

وهكذا بخوض مالا رمية تجربة اولى شاعرية كاملة ، تحجب ملاحظة مميزاتها الفريدة الخاصة ، في بادىء الامر لان النصوص المكتوبة بين ١٨٦٣ وبين ١٨٦٤ في لندن ، ثم في تورنون Tournon تعتبر روائع ، ثم لان الخط البياني لمثل تلك التجربة يصل بالضرورة الى هيرود ياد اي الى الاثر الذي لم يتخل فيه الكابوس عن الشاعر اطلاقا . وتقوم فيه الحقائق التي جابهت الشاعر في لندن بدور اساسي ، اذ اننا نكتشفها لا في النوافذ او الهجوم فحسب ، بل ايضا في اللازورد وقصائد اخرى نثرية منها شكوى خريف ، والرأس (طفل صغير شاحب) اللتين يجمعهما الشاعر باهداء واحد الى شارل بودلير ، اما ارغن البربرية فنظم في لندن : اذن هناك جعل مالا رمية من شقيقته بالذات البطلة المركزية لقصيدة ، وتوجد علاقات كثيرة بين (شكوى خريف) ، وزفرة ، وسفونية ادبية ، وهيرود ياد المسرح ، ومشهد الفتحة ، تجعلنا نؤكد على الهوية اللاواعية لميري ، وماري وهيرود ياد . وبالمطابق فان صورة الطفل الصغير الشاحب مرتبطة بوضوح ، بصورة الشاعر عامة ، وبالتالي بمحتضر النوافذ وبالا رمية نفسه وهو يمثل بالمقدار نفسه القديس يوحنا المقطوع الرأس في الترتيل ، وفي عرس هيرود ياد . اذن لا يوجد في الواقع الا بطلة وبطل في تلك المجموعة من الآثار الفنية ، والاشياء هي في وقت واحد خارجية وداخلية .

الابداع يتطلب جعلها على اتصال ، يبدو اما مستحيلا واما حتميا ، وان ادراك هذه الظاهرة يسم وجه البطلة بالكأبة الخريفية ، ويضاعف حولها الذكريات ، وتوقعات الموت ، بينما ان البطل يعتبر نفسه محكوما

عليه في مطلق الاحوال . الزفرة تعبر عن مظهر مؤثر لتلك الحالة المأساوية ، بينا اللازورد يشير الى الأثر الملاحق للجريمة ، وعن ان مشهد هيرود ياد يترجم الاقتراب من القلق ، تلك العوامل العاطفية غير مهمة بحد ذاتها : وبالمقابل فان ظاهرة ان المأساة الداخلية معكوسة على اشياء خارجية محققة بذلك المشاركة حتى في الشعر حيث اعلن عن استحالتها ، نفسر ، شيئا من التجربة الخلاقة .

وذلك التكوين الصامت لهيرود ياد يلاقي مقاومة لاحظنا منها نتائجها الخارجية - محاصرة ، ومللا وانهبارا - في مطلع سنة ١٨٦٤ في تورنون . ومعناها الداخلي الخوف المقدس امام التدنيس ، واغتصاب المحرم (دون وعي) ، لاننا نجد على بعض العمق البطلة القحة ، والحلم الصافي مختلطين مع ماريا والام في القبر . وان احتكاك مثل تلك الصورة بالواقع (احتكاكا يستلزمه الخلق) يمتلىء في اعماق اللاوعي برعب مضاعف مقدس : ارتكاب المحرمات وتدنيس القبر (الذي كان شوهه النص الواضح) وان ضمير الشاعر لم يعرف من ذلك ، بالتأكيد الا تحريما لا مبرر له . اما : ضجر من الراحة المرة فقد بينت كم كان العمل الخلاق المناضل حينئذ ضد ذلك التحريم ، يميل الى استعادة السمة الحزينة التي نجدها في الدلال الحزين ، لقد كان لدى الشاعر شعور بانه حفار قبور ابدى ، فاستبدت به الرغبة في الهروب نحو فن اقل عمقا واقل مأساوية . وفي تشرين الاول سنة ١٨٦٤ بعدما تحسنت صحته وقويت بسبب العطلة ورفقة الشعراء ، عاود العمل في كتابة هيرود ياد التي كان قد صممها

مأساة . اما ان تكون مأساة الشاعر نفسه ، فان استلهامه المرأة يقول لنا عنها الكفاية ورسائل مالارميه تصف لنا وقفاته امام المرأة وهو عاجز عن الكتابة ، فواء هذا البيت :

الماء البارد يفعل الضجر في اطارك المجلد .

توجد تجربة شخصية للضجر ، انه مالارميه يائس من الاحلام يبحث عن الذكريات الاعمق في المرأة ، انه يرى شبعاً بعيداً ، انه يشعر اخيراً بأنه مذبذب (تصبح المرأة حينئذ منقساة) عندما يظهر الحلم له عارياً . وطهارة هيرود ياد التي لا تمس والتي تعتبر كل لمس لها تدنيساً لقدسيته (حركتك ، ايها الكفر المشهور - بما انك كنت تريد ان تلمسني) تتوافق في مالارميه مع طهارة شيء داخلي محرم . وان الغيظ (للبطلة) الناتج فقط عن حضور متطفل ، ليس بعيداً عن غيظ الشاعر مدافعاً في الدلال الحزين عن كنز (ميتة) ضد النقيصة الفيور من ان يحمل اليها نار جهنمه . لنكف اذن عن الخلط بين هيرود ياد وبين عذراء حقيقة او رمز روحي للجمال . انها مكونة من كلمات وهي « كائن لغوي » انها شيء فني والواقع الخارجي قد قدم في سبيل تكوينها كثيراً من صور الفتيات . ومنها تنبثق ايضا الاسطورة التوراتية المتضمنة شخصيتين اثنتين : هيرود ياد الام الابعة الخبيثة ببرودة ، وسالومه ابنتها ، العذراء ، الراقصة المغربية ، وقد جمعها في صورة واحدة خيال مالارميه الذي نشر روحه الخاصة على تلك العناصر الخارجية بشكل جيد . وقد سبق لي ان لاحظت اشراك البطلة مع ليل بارد من الجليد والثلج القاسي ومع سرير - رمس الواردتين في

الانشاء القرني . وكذلك نجده يشبه عيني هيرود ياد وشعرها بمعادن مدفونة تحت النعاس المدلم للارض الاولى . وهي نفسها تعلن : قبله واحدة تقتلني اذا لم يكن الجمال هو الموت . وطهارة البطلة في القصيدة تتوافق هكذا في الماورائية الشخصية مع رفض الانبعاث : اي رفض الابداع الشعري . اما الميول العاطفية (للبطلة والبطل) فلها معنى معاكس : انها تقود الى اغتصاب المحرم والى العقاب ، ولكن ايضا الى الابداع الشعري .

من يجمع بين بودلير وراسين يستطيع وحده ان يحدد تركيب مأساة من هذا النوع . المشهد الاول انضب في اول الامر مالارميه ، فالجزء القليل الذي كرسه بالواقع منعه بالتالي ودائما عن الآثار الفنية الواسعة . كما انه ترك المأساة الى خيال اكثر رقة وابتساما مليا مذكورا في : ضجر من الهدوء المر . وفي الواقع انه سما ابتداء من سنة ١٨٦٢ وخلال بضعة اشهر الى المستوى الذي قرناه فيه مع اسم بانفيل Banville .

المقطع الاول من بعد ظهر حيوان (مونولوج حيوان) لا يحتوي على الموسيقى نفسها التي في الثاني (١٨٧٦) المذكور وحده في هذا الكتاب . غير ان الموضوع يبقى نفسه ، وهو في الاساس موضوع الايمان الشعري : هل يجب الايمان بالخيال او بالواقع ؟ الاول يريد ان يتذكر ويزعم ان المشاركة قد تمت : والآخر ينفي ذلك . ومسند النزاع نفسه في قطعة نثر للايست (١٨٨٦) ، فاسلوبها المختلف ، انما المنار بالابتسامه نفسها ،

بدا جليا في سنة ١٨٨٥ . وغني عن القول اننا واجدون فيها الهيكلية نفسها التي للماورائية : بحث الهدف المفقود للحب ، الخيال يعطي ما يرفضه الواقع . واذا كانت اللأنا تكف عن أن تكون مقبرة ، فهي (وقد تقلصت الى زينة) تبقى فارغة ، صامتة ، وسلبية بالنسبة الى الأنا التي تمثل قطب الحياة والحلم . لنلاحظ هنا ان الأنا في ذلك المستوى تشغل مركز اللوحة وتساثل الأشياء الخارجية التي لا تتفق مع شعورها الداخلي . القصائد السابقة كانت تضع في الوسط ، الصورة الانشوية وخوفها من كل اتصال . الدراما الكاملة تفترض وجود الشخصيتين والتراع بين الرغبة والرفض . ومالارميه يتجنب الدراما بعزله اما البطلة واما البطل . ولكنه يتجنب ذلك اكثر على مستوى الحيوان لان الحرمان اقل عبثاً من الذنب . ان ردات فعل الحيوان تتغير من مقطع الى آخر : في سنة ١٨٦٥ كان غاضبا ضد الواقع ويشعر بنفسه ضحية ، ومهددا ، ودفاعاته تنحصر في الخيال الطفولي والهذيانى (الاعناب المتضخمة من جديد) والنوم . وفي سنة ١٨٧٦ كان يغضب اقل ، ويشك ويضيف الموسيقى الى دفاعاته الاولى . وسبب ذلك التغير كان اكثر من فعل ضمير ، كان الخلاف في وجهات النظر : الحيوان الاولى المخصصة للمسرح كان يجب ان تكون اكثر هزلية ومختلفة عن مؤلفها . والسمو الموسيقى لا يعود الى سنة ١٨٧٦ انما هو اصيل في مالارميه (الانشاء الفرنسى) .

غير ان الغريزة الشعرية لدى مالارميه كانت تتطلب منه العودة الى

هيرود ياد . والفتحة كتبت خلال شتاء ١٨٦٥ - ١٨٦٦ ، وهي تتلاقى القلق بمواربة معبرة : الدراما تجري في بادئ الامر بغموض بين وسائل الزينة وبغياب الشخصيتين ، وبعدما هجرت البطلة عند مطلع الفجر قبرها الثقيل (هكذا سمي قصرها الريفي) ، تفتح المأساة على زينة فارغة حيث يتيه وحيدا ظل العمل البيتي . وفي غرفة العذراء (وبالراذن قبر) التي يجب تخيلها بلون ابيض يميل الى الاصفرار ، تفتح المربية النافذة للفجر الحزين (اسود وارجواني) ، وللخريف ، وللأحواض المقفرة ، والريح . ثم ترتب ببساطة الغرفة ، وتنقل اناء للزهور ، وربما نخلة ، وتتأمل السرير (لترتبه اولتأكد من انه لم يشوش) الاملس كصفحة من ورق القضم ، والملاءة التي « لم يبق لها من الاحلام المطوية ، كتاب الطلاس العزيز » انما هي ليست بعد ، سوى شبح خارج من السجاجيد ، بثوبها المرسومة عليه شجيرات بيضاء وعصافير طائرة ، بل حتى اقل من طيف ، وعير يحمل اشياء اخرى : ازهارا وذكرى جدائل شعر . ولكن ها هو كابوس الموت يتوضح في الغرفة : شموع مطفأة قرب السرير ، والغناء المرتفع يمكن ان يخرج من شفتي المربية دون ان يخرق الدانتيلات وفتحات الملاءة وربما كفنا . ويخلط الصوت ذكرى صلاة المحتضرين مع مشاهد المياخر الباردة .

... « التراتيل ذات المقاطع الابتهالية »
« في ساعة الاحتضار ، والكفاح الجنائزي »
وتصبح ستائر السرير :

كأنها ستائر قبرية بعميزها المظفر^(١) .

وياختصار نجد ان العالم الخارجي الحميم جدا - ساء ،
فصلا ، اشجاراً ، ماء ، نافذة ، غرفة ، سريرا ، عملا بيتيا -
قد استخدم كشاشة يعرض عليها القلق من هجران شخصي عيش في
الواقع ، ويجب البحث عن اسبابه في الاحزان القديمة
للشاعر اكثر مما يبحث عنها في الانكفاء الحالي الذي يفرضه عليه
الابداع . وان احلاما من المجد والعظمة تعوض طبيعيا تلك الكآبة .
وعلى المضرب الذي نعرفه الآن معرفة احسن قليلا ، نخط الفتحة القديمة
هكذا ، فسيفساء الابداع الاعمق عند مالارمه . لانه اذا كان المشهد
خارج النافذة وصورة العذراء قد ابرزت تصاعديا ، سلسلة من الاثار الفنية
السابقة - موهبة الشعر ، المسرح ، السمفونية الادبية ، زفير ، شكوى
خريف ، ظهور ، اللباب الملعون ، ماذا كانت تقول البجعيات الثلاث - فان
غرفة هيرود ياد وحدها بالمقابل ، تحتوي على مجموعات من الافكار
والكلمات فنجدها في الصورة المثلثة : غرفة الوريث القديمة ، - زهور
واناء - والدانتيل ، والسرير والموسيقى . وعدا ذلك فان المقطع الكامل
عن السرير ذي الصفحات القضيية ، ومميزته المنفرة يرتبط مع الافكار
المتداعبة في القديسة كما في مديح فاكتراي مع القضية الاساسية للموسيقى
والآداب وهي ان التأمل الجمالي المقبل يتغذى بالتجربة الخلاقة في هيرود
باد .

(١) قماش مصنوع من شعر الماعز .

ان هيكلية مثل ذلك « الكائن اللغوي » تستتج مما سبق ، فالعبارة الصحيحة نحويا تطلق وتجمع اشياء زينة المربية وتصرفاتها وافكارها ، في اطار اصعب على الفهم ، رغم ان مآلارمه لا يفترض ذلك . غير ان المعنى الحقيقي العادي للعبارات يزداد غنى في كل ناحية بالتشبيهات التي تجعل الاطارات افتراضية حتى درجة عدم الاطمئنان اليها مثلا عبارة : « العذراء خرجت من القصر قبل ان يطلع النهار » تصبح :

قبر ثقل هرب منه العصفور الجميل كأنه نزوة
وحيدة من الفجر ، ذات ريش اسود ضعيف

وهكذا فان التفكير الشعري قد خلط منطق مع منطق التفكير العام ، غير ان عنصرا ثالثا يضاف : الخيال والشعور باللاواقع (اشياء « ملغاة » ، وغائبة ، ومختفية ومحولة الى مجرد صورة سجاجدية ، والى مجرد عبير ، او الى مجرد ذكرى ، او الى شعور مسبق) ، والفكرة الثانية عن الموت الحائم في كل مكان والمعبر عنه بعلامات (سماء ، شمع ، قناطر جنائزية ، صلسوات السخ . . .) ، كل ذلك ينبثق من لا ماورائية الهيكليات الواعية للفكر العادي والخيالي ، وهكذا يتسرب الخيال فيذيب اللغة السردية، اذا قلنا « الحوض يعكس ذهب الاوراق التي تحركها الريح على سماء قرمزية » بقينا ضمن نطاق السرد المجرد ولذلك يلغي الشاعر اي ينفي الاوراق ، والريح ، والسماء ليقول :

من الحوض ، الملقى ، تنعكس اضطرابات
الذهب العاري الذي يجلد المدى القرمزي

فتصبح الجملة انطباعية ، وتسير (بحياء) نحو الطريق
اللاتصويري ولكن هل يستعاض عن تلك الهيكليات المهذمة على ذلك
الشكل ، بمثلها صلابة ؟ على رغم الوسائل التي استعير اقلها مرونة من
بو- مثلا تردد الكلمات في سلسلة من الموسيقى المصاحبة الرتيبة - يبدو
جيذا ان الجواب لا : وهذا على الاقل كان رأي الشاعر الذي لم يؤيد هذه
الطريقة في الاسلوب مقتصرًا على استخدامها هنا وهناك . ومن النظرة
الاولى يبدو لنا ان الانفتاح القديم ولوحات انطباعية اخرى قد ذوبت
الاشياء في ضباب من الكلمات ، فلا تنطلق سوى تفاصيل تشير
الاعجاب :

« عرفات يقدمن اظفرهن الشائخ الى المجوس » .

ولكن على النظر ان يتوقف كي يكتشف ما وراء هذا التعبير
لان الخيال ظاهريا يتغلب كثيرا على الواقع . وان عالم
النفس يفهم احسن مما بمقدور القارئ المثقف . والفتحة
القديمة تتزحلق بشكل غير ملموس نحو جنون غير موجه ، بينما ان
الشيء الاساسي لما يقل . اذ لا نزال بعيدين عن تصادم الشخصيتين
الرئيسيتين (العذراء والمغتصب) مع الازمة الدرامية . وحتى الدراما
الصامتة بين اشياء الزينة كما يؤكد النص في العرس والظهور المفاجيء في
الغرفة من خلال النافذة للشمس الارجوانية والغناء ، لم تكن هنا الا
بداية . فمنذ ربيع ١٨٨٦ توقف انتاج مالارمي ، وبدأت اعراض نوبة
السويداء القلقة الكبرى . مما يجعلني استنتج ان الثانية حلت مكان
الاول . ان مالارمي طبق على نفسه الدراما التي اصبحت نفسانية وابتعد

من كل تعبير لفظي : الجزء « الصافي » من نفسه ، لقد حطم الآخر واتحد معه في العدم كما فعلت هيرود باد بالقدّيس يوحنا « الهدم كان بالنسبة الى بمثابة بياتريس » .

الدراما الداخلية المنحرفة هكذا في تعبيرها ، قادت الى الانتحار ، مروراً بهذيان السلبية . وذلك ما قاله مالارميه في اجيتور . الصلات مع العالم الخارجي يمنعها الانكفاء ، والعلاقات مع الخيال يجب ان يسكنها الخوف من الانتحار - اذن ان بناء ماورائيا كلاميا بشكل واسع ، يغطي ويبرر ذلك القلق المعرقل . وموت البطل « وموته » هو قد جهداها ، خائفين في ذلك الوقت الحياة والعمل الفني . لقد توقف امام ضفة المشاركة في القبر ، غير متمم الحركة فلسفيا . غير ان مالارميه كان شاعرا كبيرا الى درجة جعلت الصورة الرائعة او التشبيهات او الافكار الخيالية لا تثقل كاهل النص الذي يكتبه ، وميزتها غير الطبيعية ، وغير المتوقعة في الاداب الفرنسية لا يمكن ان توجد الا في ضربة الودع .

غير ان ايجيتور وحاملا في وعائه نقطة العدم التي تنقص من البحر هبط بواسطة سلم بشكل حلزوني الى ملاقة اصحابه في القبر . فترك اختفاؤه فارغة الغرفة حيث كان مالارمه يحلم بهيرود باد ، ومقطعان او بالحري حالتان من نشيد اصبح فيما بعد احدى قطعتي ميري (اي حرير في عبر الزمان) يحاولان عبثا ان يبرزوا في تلك الزينة وبوجه العدم الجاثم وراء النافذة شيئا ما من المشاركة المحظورة فيستولي عليهما الحزن . وبالمقابل فان الليل الموافق يكشف عن انه لا يزال بإمكان الدراما ان تعرض اذا

كانت تدور في الغرفة الفارغة بين الاشياء الجامدة . ومما كتبه مالا رمية في هذا التشيد : . . . الشعور (اذا كان لها منه شيء ، ولكنني اتعزى بالعكس . . . السردية اذن اختفت نهائيا ، ولكن الاشياء المعبرة عادت لتصبح واضحة جدا ، وكذلك اختفت الضبابية الانطباعية . وظهر بوضوح البناء الحيزي - الزماني : فهناك حركتان متعاكستان (اظفار مشهورة - المهبوط الى الستيكس Styx وشيثان يقفان وجها لوجه (نافذة ومراة) . الزمان قد توقف وترتيب القوافي يقوي ذلك الانطباع من التطابق الجامد . والالوان اختفت من المضرب الذي لم يحتفظ الا بالطرفين الاقصيين : الاسود والابيض ، ويلمسة من الذهب : الانعكاس الاخير للدراما المنفية . غير أن حضور الموت يتأكد بسلسلة من الافكار المتداعبة المزعجة : اظفار ، حزن ، قارورة رماد الجثث ، الغاء ، الستيكس ، دموع ، عدم ، حشرجة ، الميتة . .

« المرحلة الباريسية »

بعدها وصلنا الى تلك النقطة من وجهة النظر ، نلقي نظرة الى الوراء فتبدو لنا ظاهرة كبرى مؤداها ان بروز هيرودياذ البطي في العمل المتطور الخلاق للارمه يسيطر على المرحلة الريفية ويمسرها . فالشاعر بهر وبه من الواقع الى الخيال ، لقي في بادىء الامر وجها انثويا ، ومن الانشاء الفرنسي الى الانفتاح القديم تبدلت تلك الصورة ، وازدادت طاقتها الضاغطة ،

واخيرا وفي وسط عالم الاحلام برزت سمات هيروود ياد . غير ان اهمية البطل (اي الشاعر) متعلقة بها فقط - سواء اعترف بعجزه عن بلوغها (مثلا في التجديد اوضجر من الهدوء المر) ام اقترب منها بكآبة (الظهور ، شكوى خريف ، زفير) ام شعر بذله امام تلك الطهارة المثالية وباحتمية العقاب (النوافذ ، المهجوم ، طفل فقير شاحب ، اللازورد ، والفتحة القديمة) .

كل شيء يتبدل اذا اخذنا بعين الاعتبار انتاج المرحلة الباريسية فهيرود ياد المطرودة الى خلف المسرح اختفت ، والشاعر هو الذي حل مكانها في الوسط باشكال مختلفة ، من النخب الجنائزي الى ضربة السودع مرورا بالقبور والمدائح وعدد من القطع الثرية . وقد اصبح الغرض الرئيس لعمل فني يمجده ، ويدافع عنه ، ويفسره . وسأشرح فيما بعد هذا الرأي ، أما الآن فاعتقد انه من الافضل الاشارة الى ظاهرة اساسية مؤداها ان الاهتمام انصب نحو البطل بعدما اظهرت البطلة انها خطيرة (من وجهة النظر النفسية) .

ذلك الدفاع عن الشاعر واحاطته بالابهة اللذان يميزان المرحلة الباريسية يردان في الحقيقة على اتهامات كثية عميقة . يمكن التعبير عنها كما يلي : « انت مذنب امام الواقع لانك تعيش في الخيال ومذنب امام الخيال لان واقعك بقي سليما » التهمة الاولى توجه الى الانسان الغير الفعال الذي يحلم بدلا من ان يعمل ، وينشد امام الواجهات المارغة وغالبا لا يستطيع ان ينشد ، والثانية توجه الى الشاعر الذي يشيع ميولا

وقحة او محرمة . وذلك الذنب المضاعف (المستبدل طالما هو غير معترف به بتأكيدات معاكسة) تأكد بعد الانهيار الذي كشفته الآثار الاخيرة . ماذا تقول في الواقع : ضربة الودع ؟ تقول ان الشاعر سيهزم من قبل الصدفة التي هي الحقيقة الوحيدة . ماذا تقول العرس ؟ تقول ان رغبة الشاعر العنيد جدا الذي اراد ان يرى ويلامس الطهارة المثالية ، لن تتحقق الا في تشنجات الموت ، وسيطرح رأس المعذب بعد ذلك في واقع لا بد منه بقدر ما هو غير سليم. ذلك هو المظهر المضاعف للانهيار النهائي الذي لا يدهشنا ان مالارميه منعه اطول وقت ممكن من الولوج الى وعيه .

النخب الجنائزي الذي يفتح العهد الباريسي يتيح لنا ان نبين في بادئ الامر كيف يجب ان نطبق تلك التعميمات . المناسبة التي اوحى بتلك القصيدة كانت وفاة تيوفيل غوتيه غير ان مالارمه يتحدث عن الشاعر (وبطريقة واعية بدرجات متفاوتة يفكر بنفسه) . والاشياء الخارجية المنعزلة جدا التي تنعكس عليها الماورائية هي القبر (المحتوى على جثة عمياء ، بكاء) ، وجماعة المؤمنين ، والامر الشعري . ويعبر عن هذه الاشياء الثلاثة بالاقسام الثلاثة للقصيدة . غير ان القسمين الاولين (مع كل الحانها المتناسقة) مشتركان ومفعمان بالشعور السلبي نفسه ، كما هو الامر في الانشاء الفرنسي : موت ، دين وبياض بارد تتشكل في الماورائية : اي القطب الذي يستقطب الواقع المشؤوم والانتحار الكآبي . وبالمقابل ، فان العمل الشعري الممثل بحديقة مصيئة يقابل القطب الباسم من الماورائية اي في الانشاء الفرنسي كوخ نيك باريت Nick Parrit

وهذا الأخير كان ينتشق وردة لا تذبل وفيها تعود العذراء الى الحياة ، وهنا
تعدد الزهرة وتصبح :

اثارة سامية من قبل الهواء
لل كلمات وارجوان ثمل ، وكأس صافية كبيرة

بينما يصبح « نيك » السيد غير ان تركيب المجموعة ومعناها يبقيان
معقولين تماما . وفي الحالتين يدعي مالارمه لنفسه القوة على احياء
المحبوب المفقود . وقد سبق لهذا التخليد الشعري في الانشاء الفرنسي ان
عارض الدين . فالاول يرد الشيء الى الشاعر والثاني يسرقه منه (الله كان
حيثذ متواطئا مع القبر والكنيسة والواقع البارد) . وقد اجاب مالارمه
بتعظيمه الشاعر على الاتهامات الكأبية المذكورة اعلاه : « ابعد من ان
اكون خياليا غير فعال ، فقد انتصرت على الموت بالكلمات الكلية القدرة ،
لقد فصلت الشعر التزيه عن كل ما يجب ان يبقى في القبر : الجسد ، والشبح ،
والايمان الاعمى الابهكم » غير ان شاعر النخب الجنائزي المبجل لاه رأى
وغنى ، يتناقض سمة سمة مع شخصية القديس يوحنا الذي قطع رأسه
لذنب وحيد هو انه تصوره يرى العذراء ويلمسها بغناؤه . شاعر النخب
اذن يطرد الكوايس القلرة التي تجلب شعورا كثيبا بالذنب . انه يحتاج
على برادته معلنا : « لا احلم بان اثير شبعا » (بينما ان انشودة « لميتتك
العزيرة » المكتوبة بعد ذلك بثلاث سنوات تعود فتقول العكس) . « لا
يتناول الامر هنا سوى الازهار المثالية » اضاف (بينما ان الزهرة المثالية
كانت قد اصبحت تمثل العذراء الميتة في الانشاء الفرنسي) وباختصار اننا

نرى ان تلك القصيدة كما هي قصائد المرحلة الريفية ، قد انشئت من عرض الماورائية واشيائها الداخلية على الاشياء الخارجية ، ولكن مانعا يتدخل - مانعا ضد الشعور بالذنب المرتبط بالماورائية ، مما يفسر ظاهرة ان الشاعر يدل عليه ويضعه في المركز ، بينما البطلة تطرد او تمثل رمزيا . اننا نجد هكذا ، في تلك القصيدة الاولى من العهد الباريصي وفي وقت واحد استمرارية عملية التطور الخلاق ، والتأثير الجديد لنوبة الانهيار السوداوي .

وترتبط بالنخب الجنائزي عدة مقطوعات لا يمكننا مع الاسف ان نعيها الانتباه نفسه . عندما الظل هدد رأينا العبقريّة الطرية تتعارض (مثل الكوخ المضيء والحقير بالنسبة لليل المجلد) من جديد مع الصدفة الواقعية ، الرتيبة الحقيرة ، واشياء كثيرة متناثرة في الحيز الفارغ . وهكذا عرضت ضفتا الماورائية على العالم الكوني حيث تمثل الارض الشاعر . وعلى الضفة المشؤومة ادخلت الرباعيات الى جانب القبر حيث كاد مالارميه ان يدفن فيه مع احلامه ، الهاساديا يتأمل ازهارا عذراء ترقص وتموت : نجد اذن من جديد الدفاع ضد الشيطان المزدوج من العجز والدنس . وتعيدنا قطعة النثر للايسنت ظاهريا الى منتصف الضفة السعيدة ، الى الضوء التام ، وداخل ذلك الاسراف في الازهار المثالية التي سبق ان ابرزها النخب الجنائزي . كما نجد فيها ايضا قبرا واختا . يمكن ان تكون الاشياء الخارجية التي تنعكس عليها الماورائية قد استمدت من استراحة قضاها الشاعر في باندول سنة ١٨٦٨ ، ولكن من جديد يعود

الواقع بشكل مغفل ورتيب ليتهم الشاعر : « بلاد الاحلام تلك التي تتحدث عنها ، غير موجودة » فيحتاج البطل ويحيب « اذا كنت قد رجعت منها فذلك لان الازهار تكبر بشكل خطر بالنسبة الى عقلي ويمكن ان تقودني الى القبر » بهذا يعبر مالارمه عن الفكرة التي تختصر في ذلك الوقت تجربته الخاصة والتي خدمتنا كدليل*المغامرة الشعرية المتضمنة استسلاما للجنون المراقب هي نفسيا ، واقعية وخطيرة في وقت معا . العبقري يخشى من ان لا يقدر على الرجوع من هبوطه الى الجحيم ، ومن ان يستمر مثبتا في ارتداده . وانه بالفعل تهديد مثل هذه الحالة ، ما تعبر عنه مقطوعة البجعة : العذري الحيوي . . . ومثل محتضر النوافذ في مستشفى تؤخذ البجعة بالواقع اي في البياض البارد للضفة المشؤومة للماورائية . وتشعر كأنها موضوعة في القبر ، والمقابلة الدقيقة للنصوص تؤدي الى تسبيحها بالمؤمن الموصوف في النخب الجنائزي : لانها لم تعرف ان ترى وتغني عندما توجب . وذلك الشيخ العاجز ، المتكبر ، الاعمى ، الابكم ، ضيف كفته يصبح لعبة الحيز . لماذا الايمان الديني (الاجتماعي) ممثل هكذا بالعجز الشعري ؟ ذلك لان الطهارة المعنوية : البياض البارد للعداء يمكن ان تعتبر نظرات الشاعر وغناه ارتكابا للمحرم فتحظرها . تلك كانت ردة فعل هيرود ياد وايضا في الانشودةوهذان البيتان :

« لانه لم يعرف ان يغني المنطقة حيث يعيش »

و :

الشبح الذي ارسل بريقه الصافي الى هذا المكان

لها المعنى نفسه . قصيدة البجعة تصف الشاعر وهو في حالة الضجر ، والعجز والكآبة المزعجة .

في البضع من القصائد تلك المعبرة انقى روائع مالارميه بشكل عام ، يحتل الحب مكانا اضيق مما يحتله وسواس عداوة كامنة داخلية او خارجية ، فقير الشاعر موجود دائما ، والتأينيات (تأبين غوميه ، بو ، بودلير ، فيرلين) التي ربما فرضتها الظروف تقوم بدور استثنائي في مؤلفات مالارميه . الشاعر المؤله والمتصر الذي يصفه لنا فيربو ، ملاك للموت يعاقب دون رحمة جماعة حقيرة مجدفة . ابيات رائعة ، وحقد له ما يبرره : لان بو كان رجلا ويشرب . وذلك الشعور بالظلم الظاهر في النخب الجنائزي ، وعندما الظل هدد ، النثر لايسنت ، البجعة يستعد جذوره من عزلة كل مبدع في الوسط الاجتماعي من جهة ، ومن مقاومة مالارميه لكآبته الشخصية من جهة اخرى .

وظاهريا وفي العصر نفسه ، يعارض مالارميه ذلك المثقف المحتج بطهارته المثالية ، والمدين قضائه والموزع الحياة والموت ، شاعر الزبي الاخير والحيوان الحالم بالعري المفاجيء ، وباختلاس اويقات الحب ، وبالزينات النسائية . وسبق لهذا التناقض ان تركز كما رأينا في قصائد الشباب بين الهدب ولودا . في الحقيقة ، تلك العبقرية الاخرى الاكثر سطحية تتوافق مع مستوى من الخيال حيث كوابيس الشعور بالذنب والموت الشخصي لا تطفو على السطح تقريبا . وفيها يعترف الشاعر بملذاته الشهوانية ، ملبسا اياها الكثير والقليل من صفات السمو . وهي

تعتبر كما نستدل من العريضة التافهة Placet futile ، والولد العاق ، والميستيسيس اوميراكولوس *Mysticis umbraculus* ، والعبد والمقطع الاول من الحيوان تمهيدية وتنطلق من اطراء مزين بضحكة مختنقة في جديلة شعرها . ومالارمه الفنان العصري جدا بالمعنى الذي كان يفهمه اصداقائه الرسامون بهذه الكلمة ، عرض تلك الانواع من النزوات على بعض الاشياء الموجودة في محيطه المباشر : الباريسية الانيقة سنة ١٨٨٠ وزيناتها ، وداخل بيتها ونزهاتها ، وبدائعها . ومواضع الحب في المرحلة الريفية - تصنع عهد لويس الخامس عشر . والاحساس الوثني - اصبحت عصرية . وهكذا كانت الزي الاخير او تصريح متنقل *Déclaration foraine* امتدادا ل الى غسالة صغيرة شقراء كما هي النيلوفر اليبض وبعد ظهر حيوان . فالتقدم في الابداع الفني مدين إلى درجة كبيرة هنا إلى تجدد شباب الشيء الخارجى وكفت اللأنا عن ان تكون مكانا عاما تاريخيا : فسيده مجتمعا امسياتنا في زيتتها الارطنسية مستمدة من الحياة اليومية كالنافذة او قنديل تورنون . وذلك التغيير جر آخر، يثبت أهميته من الناحية الجمالية . فالشر واساليبه تميل الى الحلول مكان الشعر أو الى تعديله ، وعلى كل حال فان التوارن يتنقل من جهة الواقع الاجتماعي مما يفسر ان اعمال تلك الفترة الفنية كانت سطحية اكثر ، وخفيفة ، ومطمئنة ، وان للضحك والتجهم حقهما فيها . ولا نستطيع ان نقرأ بدون بعض الانقباض تلك القطعة المساة الزي الاخير حيث تحتلظ اللقيات الفصيحة والضحكات التجارية وحيث الكاتب يصف دوريا امرأة المجتمع ، والخياط ، والجواهري ، والمزين (ديكوراتور) ورئيس

الطهارة ، متتبعاً بالنتيجة الى الوقوع في شرك تصنعه البائس . لقد كان في ذلك الرجل الحذر شيطان صغير يحب للظهور ، يخرج احيانا عن مراقبته وخاصة عندما كان يستطيع الادعاء بالحاجة الى المال والنجاح الاجتماعي . واننا نجد في الاحتفاء بالكتاب مبيحا للتوراة الجديدة لمشاركين اغنياء . غير ان هذه اللطخات لا ترتدي من الاهمية الا ما يكفي للإشارة اليها . والشبق البصري لدى مالارمه يتقل تقريبا بكامله الى فنه بشكل تحقيقات رائعة . (sublimations) وتقوم اللغة اليمائية ، والرقص ، وموهبة البوح ، والتغطية ، والتوقع بدور اساسي في ابداعه الجمالي . وبالنسبة الى الماورائية الاصلية اي ماورائية الانشاء الفرنسي تبنى مالارمه دوريا او في وقت واحد شخصية العذراء الراقصة وشخصية الرجل الذي ينظر اليها وهي ترقص . وعرض هذا المقطع الاسطوري متجاوزا كل شعور بالذنب على شاشة الاشياء الواقعية مستمدة من المحيط الباريسي - هوكل ما نجده في كل مكان ، في الاعمال الغرامية لهذه الفترة ، البطل بلبث الشاعر ، والبطلة تلبث مشارا اليها او حاضرة ، تنتمي انتاء كبيرا الى الواقع ويختلف كثيرا (ظاهريا) عن اشباح العهد الريفي الى درجة ان الشعور بالذنب يستيقظ . وهنا لا بد لي من ملاحظتين : في قطعة كالتيلوفر الابيض حيث يستعاض عن سعادة الحب الممنوعة باختطاف زهرة عذراء ، نجد الرمزية الزهدية الواردة في النخب الجنائزي او النثر للايست . والشعر الغرامي والشعر الفكري لهذه الفترة نفسها ليسا متميزين ، وانما هما مرتبطان سرا رغم انهما يمتدان الى مستويات نفسية مختلفة . ومن جهة اخرى وفي جميع قطع ميري تقريبا تظهر شمس غاربة

مأساوية ومنتصرة من وراء الواح الزجاج ويستمر بريقها في شعر المرأة المحبوبة . ويتيح لنا البحث ان نتعرف فيها الى وسواس هيرود ياد ، والسماء الأرجوانية ، الدالة او المومنة الى الدراما . كل شيء اذن يحدث كما لو ان الخيال والعمل المهجورين يعودان ليرهما الشاعر في وسط غرامياته . وقد اختل توازن الخلق اختلالا شديداً لمصلحة الواقع المعاش : المرأة الحقيقية التي تحتل بشعرها مركز اللوحة ، توقظ غيرة الشبح الذي يعود ليتجسد من جديد فيها . ميري تصبح الشقيقة .

قلبي الذي في الليالي يبحث في بعض الاحيان عن ان يسمع نفسه
او عن أرق كلمة اخيرة تناديك باسمك

تمتلىء حماسة لأقل شيء يتحدث عن شقيقة
وتقارب هذه الابيات مع اخرى من اجل ميتك العزيزة شيء معبر
جدا :

... كي اعود الى الحياة ، يكفي ان استمد من شفيتك
نفحة اسمي المتممة في المساء .

مالارميه يستعمل من اجل ميري ابياتا وحتى قطعاً كاملة عائدة الى العهد الريفي . اذن يوجد اتصال سري بين الشعر الغرامي لهذه المرحلة والشعر المأساوي المبعد خلال نوبة ١٨٦٦ - ١٨٦٩ والباقي حياً في اعماق اشخاصية مالارميه .

اعتقد ان تلك الاعبارات النفسانية مفيدة جداً لفهم خطوط قوة الابداع . غير ان الابداع بحد ذاته يتم ، ولنكرر ، على مستوى اللغة

وعرض الماورائية على شاشة الواقع الخارجي لا يكفي لتفسيره . نخطو خطوة اخرى في طريق المعنى الملموس لكل قصيدة باحثين عن الطريقة التي تكون بها الكائن اللغوي وكيف يوحد بشكل لا ينقسم بين الانا والانا . وفي ذلك تمثل كل قصيدة حالة خاصة . غير اننا نستطيع تقديم بعض الملاحظات العامة عن اللغة الثانية (المبدع) التي استخدمها مالارميه في هذا النصف الاول من العهد الباريسي (النصوص التي سبق ان تحدثنا عنها تعود الى الفترة الواقعة بين ١٨٧٣ - ١٨٨٧) وقد تأكدت عدة اتجاهات كان سبق لها ان برزت بروزا واضحا في العصر الريفى . فاللغة اولا ، وتركيب الجملة يدوان ملتوين وملطفين كأنها خاضعان لرقعة وإيمائية معبرة ، ولذا كان من الواجب ان نقول جيدا او نقرأ جيدا لنفهم (لا العكس) . وعندما « مثل » مالارمه في غرفة نومه امام زوجته وابنته وصديقين من اصدقائه محاضراته عن فيليه شعروا بانهم لم يضيعوا كلمة واحدة . فالجملة ترقص على موسيقى موزارية جدا بمجملها ، مملوءة بالوان خاصة انطباعية سريعة ، وبتشبيهات شيقة واستلهامات . وكان مالارميه يعتقد ذلك . ويمكن فهم ما اقول بمجرد قراءة الرسالة الى ماري المذكورة اعلاه : «وعدا ذلك ماذا ؟ اذا كان اخلاصا كبيرا اكيدا ، فسيكون لك ذلك» . ويختلط مع ذلك الاسلوب من التعبير المملوء بالحياة ، الذي يقطع الجملة ويتزع عنها ثقلها كما يقول مالارميه : انتفاضات هي حركات سامية للاجنحة : تطابق (symétries) وتنافض (dissymétries) بين مقاطع النص ، وعبارات تسير تبعا لتنقيط غير اعتيادي . ويبدو هكذا ان طاقة متفجرة (ديناميكية) خاصة باللغة قد

ولدت يوحياها الشيء تارة ، وطورا توحياها الماورائية . ومالارميه لم
يخترعها . وانما اعطاها استقلالياتها وفيها تشذيب كل سرد غير مفيد ،
يتناسب مع الاهتمام نفسه المعطى لتأمين الرقة والتحرير اللغويين . يلغي
الشيء الخارجي بعض الاحيان ، ويعبر عنه بعض الاحيان بهجمله اقل
كثافة ، وتارة يشار اليه دون ذكر اسمه بعبارات ماورائية . وهكذا في
الجزء الثاني من النخب الجنائزي لا يبقى من الاحتفال الديني سوى
الجماعة المرتعة ، والملاءات الملطخة بالدموع ، ورموز المآثم المتناثرة على
جدران حقبرة ، الجناح ، المروحة ، وصفحة الكتاب تصبح في كل مكان
محفلات ، والرباعية الاولى من الهارب المنتصر لا تسمى الشمس الغائبة
ولكنها تشير اليها بكلمات مستوحاة من الماورائية : انتصار ، مجد ، قبر ،
انتحار ، ضحك . وهكذا تصبح اللغة بعد تقلصها الى الحد الأدنى ،
ورقتها ، وشفافيتها مدفوعة بطاقة الخيال المتفجرة ومخروقة به في وقت
واحد . غير ان مثل ذلك الكائن اللغوي يذوب في انطباعية لفظية اذا لم
يتدخل تكثيف من الناحية المعاكسة ، وهذا التناسق الجديد مدين سواء
لتقوية العلاقات الشعرية (تشبيهات واصداء) ام لمسالك الافكار
المتداعية المنطلقة من الماورائية . ان توثيق المنطق الخارجي وتوثيق المنطق
الداخلي هما اللذان يؤديان في النهاية الى تحويل السرد الى شعر .

لتلك الفكرة المعترضة الجمالية مكانها هنا على ما يبدو لي ، فانتقال
الاهتمام من البطلة الى البطل ، والدفاع عن الشاعر وتمجيده اللذان ميزا
النصف الاول من العهد الباريسي ، وحصوله على الثروة اخيرا وشخصية

رئيس المدرسة تشجع جميعها في الملامه التأمل في فنه ، وان كثيرا من نصوص تلك الفترة شعرية كانت ام نثرية تعلن او تزين بشكل او بآخر « اسلوبا خياليا » يمكن ان نعتبره مثمرا .

في الشاعر الواعي وعيا عاليا الذي كان يتكون هكذا ، رأى الكثيرون ملاميه الحقيقي . غير اننا كلما تقدمنا في معرفة النصوص عرفنا احسن كم كانت حصه الظل ، والموت ، والالم تتغلب على حصه الانبساط الشخصي الباسم . وهذا القول صحيح في مداه ، فالعهد الريفي ونهاية العهد الباريسي يقدمان لنا اكثريه كبيره من الاعمال السوداوية او المأساوية . وفي وسط العصر الاكثر تألقا ، بدا قبر اناتول مفتوحا كبئر لليأس . والتعويضات الادبية التي واجه الشاعر بها آلامه ، تكشف بقساوة طبيعتها كتحركات دفاعية سحرية ، ضد ضربة الموت تلك ، مما يجعل قراءة تلك الاوراق شيئا غير محتمل في بعض الاحيان . الواقع يسحق كل شيء : نهاية الابن المعروفة مسبقا - نظراته المتسائلة - اثوابه الصغيرة التي سبق لنا ان عرفنا ماذا تمثل - بعد - الخلاف في الشعور بين الاب الراضي بالشيء وبين الام الرافضة له ، - رسائل النفي - التحنيط . وضد تلك المجموعات من الالم ، تقف ضئى فكرة ان الموت لعبة وان الولد لم يميت لانه لم يعرف انه مات ، وانه يعيش متمصا في الاب - القبر بذكائه الممتاز كابن ، وان العمل الفني الذي كان الاب عاجزا عن اتمامه سوف يتحقق ويجعله خالدا في نقائه المثالي . كيف لا يمكن ان نفكر بالطيف الشاب الفقير المتمص هو ايضا بستيفان في الخامسة

عشرة والذي لم يلبث ان اصبح منه الجزء الاقدس ، وشعره ، ومثاله الاعلى في الموت ؟ قبر اناتول اصبح مختلطاً مع قبر ديبورا وماريا والام . واذا كان الالم الجديد بسبب الموت ، اذا صدقنا الاحداث الحياتية ، قد أبعد بقساوة ، فمن الواجب ان يفيد قراءة القطع الموجهة لميري على خلفية عاطفية . كتلك الخلفية وعندئذ تصبح دهشتنا اقل اذا وجدناها مختلطة في التريتيك حيث تتجدد مواضيع الغرفة - القبر لهيرود ياد . وان استخدام اناشيد سنة ١٨٦٩ الموجهة لميري ، وعودة ظهور بعض الكوايس (سماء ارجوانية ، شعر) في مكانها القديم ، تعتبر دلائل في الاتجاه نفسه . وامي اعيد راضيا ترتيلة القديس يوحنا الى العصر نفسه (حوالى سنة ١٨٨٥) .

وهكذا نصل الى النصف الثاني من العصر الباريسي حيث يتابع الملامية الدفاع عن الشاعر وتمجيده بجدية تتخذ اكثر فاكثر صفة ايمان ديني كما لو ان قوة ما عليها قد كلفته هذه المهمة المقدسة *Tu sacerdos* *in aeternum* . فهو يرتب الشعر بالنسبة الى الموسيقى ، والاحتفالات الدينية ، والاعباد البشرية ، والنضال العمالي ، والحركة الشورية . والذهب وهذا الملامية يجتذب اليوم الاهتمام « فيوظفونه » حسب ميولهم واتجاهاتهم ، اما في الحقيقة فيمكث بشكل عنيد شاعرا منتظرا ان يعترف الجمهور بمطلقيه الخاصة .

لجأ المبدع اكثر فاكثر الى فالين Valvins ، وكانت النيلوفر الابيض قد بينت كيف انعكست على ستارة النهر والزورق ، ذكريات واحلام قديمة . اختطاف الحيوان (المرتبط نفسه بالخيالات المائية وناقذة تورنون

المفتوحة على الرون) ومن ورائه اعجوبة لودا (ربيع ١٨٥٩) وكان
مالارميه الامين ابدا وبشكل مثير للتفاصيل اليومية، يميل الى تخيل الشاعر
لا كوحيد في غرفة ليلية ، بل كباحر ممسك بالمجذاف .

فايجيتور سيصبح سيد ضربة الودع ، وسيصبح درج منحدر القبر ،
باطن الموجة ، وسيصبح الانتحار غرقا لحديا . غير انه على المستوى الاكثر
سطحية ، تتخذ الصورة شكلا لا يزال اجتماعيا ، روحيا ، غراميا عن
بعد ، وعن قرب اخويا جدا كما نكتشفه في الخلاص - نخب في مادية
« القلم » انما فاسكو الشاحب يمثل تمثيلا جيدا الشاعر الوحيد والمهارب
حتى الى ما وراء الشعر . وعلى المستوى النفسي ، حيث يغوص خيال
الشاعر مدفوعا بدون شك في وقت واحد بالانهيار العصبي وبالهبوط
الارادي الى الجحيم (في سبيل العمل الفني) تلتقي الصورة الجديدة
للبحار بذكريات لندن ، وبودلير ، وباختصار بما في النسمة البحرية
وغرقها البائس من نزوات . لكن الخلاص ، *Ala nue accablante tu* ، والى
الغيمة العبد أنت ، وضربة الودع تظهر لنا ، في باطن الامواج طيف كائن
شاب : امرأة سمكة *Sirène* محبوبة وطفلة او هملت وقد اصبح بالكاد
بالغا . المحيط الهائض اي صورة الصدفة والواقع ، يحتوي اذن قبرا عذريا
يمكن ان يكون قبرا مزدوجا ، ومكانا للمناولة وللعرس في الموت .
وباختصار اننا نجد ماورائية العهد الريفي : فكما ان السيد في زورقه
يقابل ايجيتور في غرفته (اونيك في كوخه) فان المحيط يقابل الضفة
المشؤومة : واقع ، صدفة ، محيط معاد ، حيز رتيب ، ليل ، برد ، وفي

الوسط القبر من حيث ينبثق الطيف الشاب - تيار من الفقهية والرعب - والبحر ، عندما يطبق على الغرقى ، يجعل المشاركة المحظورة نهائية ، وينفي عنها الشعور بالذنب : لا شيء حدث ، ومجموعة النجوم التي تحيا وحدها بعد الكارثة الهائلة تمثل الشعر ، الكائن اللغوي نفسه ، كالدب الاكبر في النافذة والمرأة في انشودة سنة ١٨٨٦ ، وكالازهار في النخب الجنائزي وتبدو صورة المشاركة المحلوم بها انسانية ، ومزهرة ، ومضيئة كالنجوم بقدر ما يكون في الاغبياء النفسي من عمق . غير ان ضربة الودع مرة اخرى تشهد على الظاهرة التي لم اتردد عن الاشارة اليها - المغامرة الشعرية تتم على مستوى اللغة . نثر شبه مجنون ، مشئت الاوصال مقطوع بخضات الخيال ، يبقى رغم ذلك مطيعا بفضل طاقة غير عادية من التناسق الموسيقي . لم تطبق فكرة كريس ابدأ : - الفن جنون موجه - ، افضل مما طبقت هنا .

ومع ذلك يبقى البطل في مركز ضربة الودع ، مما يجعلها في خط القصائد الفكرية . فقط تنتصر فيها الكأبة ، كما لو ان الجمهور المرتعب في النخب الجنائزي ، او اثنين قبر بو ، او روح النزاع ، او الموجة الرتيبة في النثر للايسنت قد انتصر على الشاعر نفسه . غير ان الكارثة تبقى صافية ، فالشاعر يبدو وكأنه مأخوذ بالواقع المعادي اكثر مما هو مأخوذ بالشهوات المذنبه . وقبر بودلير وعرس هيرود ياد يكتشفان بالمقابل مالاومه يدفعه العزم اخيرا على ان يواجه بدوره الغرابه « البودليرية » . ومالاومه الاخير هذا المعروف اقل من قبل الجميع ، يستطيع ان يكون الاكثر تعبيرا بالنسبة الى المالمريين الآخرين الذين يظهرون بقدر ما كردات فعل تجاهه .

فبالواقع ولكي نفهم عرس هيرود ياد علينا ان نصعد لا حتى الفتحة القديمة سنة ١٨٨٦ ، بل ايضا حتى الولد العاق سنة ١٨٦١ وحتى « اللبلاّب الملعون سنة ١٨٥٩ . وغني عن القول ان تلك العبقرية التحتية بشكل مستمر شخصية ، ولا اسميها بودليزية الا لتمييزها . والمقتطفات التي جمعها غاردنر ديفيس Gardner Davies تحت العنوان الذي كان من الممكن لما لارمه ان يعطيه للإثر الفني (لو لم تدركه الوفاة في اثناء تأليفه بنوبة تقلص الحنجرة) تتضمن مواد قديمة ، غير ان الاسلوب جديد تماما . « الطبيعة الميتة » المتطلبة اشياء منزلية للتعبير عن دراما صامتة ، تستعيد ما ورد في الفتحة ، والليل الموافق والتريتيك ولكن في جود هشة ، اكثر مما هو جوقلق ، وجو غضب اكثر مما هو جوخوفة . ترسم الاشياء فيه بعجينة صلبة ، وتكون (الاشياء) غالبارثة قديمة ، وقذرة ودائما عنيفة في جمودها . الابريق القبري (او الحدياء) والشمعدان اللولبي (القريسان جدا من فوهة القاذورات القبرية ومن المصباح ذي الفتيلة المجدولة اللذين يقفان وجها لوجه في قبر بودلير) قد حلا مكان التحفة الزائفة للتفاهة الرنانة . والهالة من النور المقبلة للقديس ذي اللسان الجامد (تمثل اذن هذا الاخير عند غيابه) ، الشمس في غرفة هيرود ياد تنظر الى الفراغ المشبوه والصامت لاحد الصحون وكلما زادت عقدة دانتيلا الستارة التي تحركها الريح من معارضتها رعب الدراما بالانكار الغاضب لما يبدو ، زاد الصحن جفافا وخواء . وهكذا تتأكد في كل مكان وفي الاشياء الجامدة واقعية غريبة تأخذ على عاتقها عراة الدراما . غير ان الشعر لا يتوقف عند الاشياء الجامدة : فما لارميه سيذهب احيرا الى اقامة الاتصال بين البطلة

وبين البطل اللذين فرقهما لمدة طويلة . انها من الناحية التصويرية يمثلان مظهرين من مظاهر الشخصية المبدعة ، الواحدة ما تحت الاجتماعية والاخرى ما فوق الاجتماعية - في تقريب اول بين الجسد وبين الفكر ، ولكنه جسد عذري ، طفولي ايضا وصافي الاصل ، بينما الفكر ما وراء الحياة العامة ، لا يطمح الا الى استعادة تلك الطهارة التي كانت اصلية فاصبحت نهائية في منطقة عليا مجلدة . واذا حددنا بدقة معنى الصورة الجمالي قلنا ان هيرود ياد قبل الدراما كانت تمثل جمالا غير واع لنفسه ، ويمثل القديس جمالا مثاليا جدا من ناحية الوعي هاربا بشكل خطر من الارض والجسد ، الواحدة تبقى امام الابداع كأنها في قبر ، والاخر يبقى هاربا الى بعيد بمسافة شاسعة في فراغ متجلد : كل ما يعمله النخب الجنائزي والقبر والمسيحي الاعمى الابكم . الابداع يتطلب مشاركة في التشنج بين البطلة والبطل . وبالمقابل فان الضرورة المزدوجة للطهارة (التي تثير لدى البطل والبطلة الرعب المقدس امام ارتكاب المجرم) تختم ان لا تحصل المشاركة في الحقيقة (رفض الحياة الحقيقية) وان كلا من الشخصيتين تتم في تشنج يشعر به انفراديا ، العرس اذن استهلك ، ولكن بين العذراء وبين رأس القديس وحده ، انها يتحركان نحو الاعلى وذنبيها زال بسبب الموت . وان الجريمة كما يقول هيرود ياد ليست القتل انما « الصدمة » اي التشنج . والمعنى الجنسي « للصدمة » نجده في الحيوان :

لكي يهرب من شفتي الملتهبة كالنار محتسية كالبرق

المختلج ! الخوف السري للجسد .

اننا هنا على المستوى البودلييري حيث تزداد حدة السادو-ماسوشية . وفي تلك الصدمة يحقق القديس مصيره في ان يموت في هذا العالم . غير ان المبالغة المتخيلة للسمو به (راجع النثر للايسنت) المعتبرة جنونية وخطيرة تتحرك بشكل رمز ، فالرأس يطير بعد ضربة السيف الشبيهة بضربة الشمس ، وبفضل ذلك السقوط يستطيع الرأس ان يلتقي العذراء ، والفكر ان يلتقي الجسد في مشاركة لا تغتصب ظاهريا اية طهارة . غير ان تلك الصور الواعية يجب ان لا تخفي عنا الشكل المأساوي الذي اتخذته الاعجوبة : كما في ضربة الودع حيث يصبح البطل فريسة البطلة ويموت . فهي من غيرتها من استقلال القديس (انت الذي تريد ان لا تحفل بي : تقول) تجذبه الى قبرها . وايجيتور سيد ضربة الودع ، ونبي العرس في باطن الانهيار النفسي نفسه ، يقادان الى النهاية ذاتها : الانتحار . وفي نهاية العهد الباريسي ، تحلى مالا رمية عن خطيه الدفاعيين ضد الكتابة : خط الحيوانات والنيلوفر الابيض (الغسق مع تجنب الدراما والذنب) وخط النخب الجنائزي ، والقبور ، والنثر للايسنت (دفاع عن الشاعر القح وتمجيده) . اما البطلة ، فبعودتها الى مركز اللوحة ، تحتم ان تتسم المشاركة معها وان تكون مع ذلك مخفية بالاعفان ومكفرا عنها بالموت . العمل الفني يختلط مع الانتحار وتقلص الزلعم الذي قتل مالا رمية لم يكن الا ترجمة نفسجسدية عنه .

ونهاية العرس تبرز مطربات من الكلمات اكثر مما ترر سلسلة من

الابيات ، وهذه الحالة من عدم الاكمال ربما تدل على مقاومات نهائية ، فالميلول السوداوية في مالارمية كما رأينا ، تعارضها اخرى تضج بالانتصار تعويضا . ونوبة سنة ١٨٨٦ قد اوحى بعمل فني عظيم ، واستمر هذا المشروع وازداد قوة طبعا في اثناء النوبة الاخيرة . وهكذا يمكن تفسير الكتاب وجو النوبة (حتى لا تقول النفسية الغريبة Théomanie) الذي ميز حلمه في اعلانه وتمويله . وللمقاطع التي وجدت حيث يظهر التناسق اللفظي وحده ، (كان لها دون شك معنى آخر في نظر الكاتب) اهمية مؤثرة للعالم النفساني : الا ان تمحيصها يبقى كثير التعقيد افتراضيا بحيث لا نجد مكانا لها هنا . مع الكتاب ، انتهى العمل الفني بالانفجار .

« رجل عادته الخيال »

هل نستطيع الذهاب الى ابعد من ذلك ؟ ان كل محاولة لجمع ميزات العمل الفني الفريدة في معادلة هي بنظري من ميدان التنجيم ، والحياة في تعقيداتها تسخر من جهود كتلك . هل اعترف بذلك ؟ كلما قرأت بعض الشعراء الحقيقيين ، قل ايماني برؤية كل منهم « كما يغيره الموت نفسه » الفن يولد من علاقة مزدوجة شخصية للفنان مع الكون ، والمعجب مع الفنان : والزمن الذي يطارد مجتمعات السدم ليس اقل تلاعبا من تلك الغمامة الخفيفة الرائثة ، وهكذا فاني لن اختص هذا البحث ببعض العبارات الجامدة فقد كان غرض بحثي مصير شاعرية . فبقي علي ان اخصها بنظرة ولكن دون ترك وجهة نظر الزمن المعاصر .

ليس صحيحاً ان النزعة الفنية عند كل فنان تعود في اصلها الى صدمة تترك في نفسه جرحاً لا يندمل ، فالشاعر المتعلق دائماً بطفولته يمكن ان يصبح فنانياً بفعل جاذبية فردوس مفقود : تلك كانت بدون شك حالة ميسترال . ولكن على الفن ، مهما كان الامر ، ان يهب الانسان ما يرفض الواقع العام ان يهبه اياه ، فهو يحتم اذن انكفاءً للكائن نحو وسائل الدفاع التي حتمت من التجربة المؤلمة ولهذا السبب لديه (الفن) الكثير ليفعله مع الكفاح ضد الموت ، ويعطي النفس الانسانية شعوراً بالخلاص وبأنها في المرفأ الامين . فاذا جرد من هذه المهمة فقد بطولته ، وهكذا فان احزان الملامية المبكرة ولئن لم تحدد نزعته (افتراض مبسط جداً) ، قد وسمتها بسمتها بكل تأكيد . فتسلط فكرة القيود في آثاره الفنية شهادة كافية على ذلك : « قبر » ديورا (الانشاء الفرنسي) ، الاحزان المتكاثرة في بين الجدران الاربعة ، « حفار القبور » في الدلال الحزين ، « محتضر » النوافذ ، القصر الجنائزي في الهجوم ، ماتم شكوى خريف ، قطع الرأس في طفل فقير شاحب ، « خوف من الموت » في « الحزن » حفار القبور في « ضجر من الراحة المرة » ، الطهارة القاتلة في هيرود ياد . كابوس الموت طول النوبة السوداء « الهدم يصبح بياتريسي » ، انتحار ايجيتور ، قبور غوثيه ، وبو ، وبودلير « القبر المزدوج » في أنشودة : من أجل ميتتك العزيزة « القبر » في الشر ، « القبر الغائب » في المهارب المتصر « القبر » في كله أعجاب « التمرمل » و . . . القبلة الجنائزية « والنعاس الحزين » « وفراغ العدم » في النشيد التالين من التريتيك ، قطع رأس القديس يوحنا ، « الغرق » في ضربة الودع ، المبوط الى القبر في الكتاب ، العرس الجنائزي في

هيروديد، تارك الباقي . كيف نفى عن نفسية الشاعر تلك الطبقة من الحزن العميق وكيف لا نؤمن بانها تعود كثيرا الى الاحزان المبكرة ؟ الا أنني لا أقول أن شعر مالارميه كان تعبيرا عن ذلك الحزن ، فمفهوم « تعبیر » هو بالحقيقة ساذج جدا ، جامد جدا لتفسيرنا المتفجرة : الاثر الفني يكافح ضد الحزن ، ولا يسمح للكابوس بالظهور كي تمكن مراقبته . الفن يهزم الموت على طريقته .

ان مثل ذلك الحبور يتطلب لغة ذات نغمة موسيقية ، اي في الادب تقنية في الكلمات تختلف عن الاستعمال العادي لها . الدعوة نحو « شيء آخر » تبقى دون أثر اذا لم تنطلق مواهب فطرية أو مكتسبة عند الشاعر المراهق . النزعة تتضمن فطريا تلك المهارة الحرفية ، وتلك المهنة من الخبرة في الآلات الموسيقية التي وحدها تقدم لغريزة الحياة مجالا مناسباً للانتصار على الموت « كلمة كلمة » على أرض الابداع . وان أكثرية الشعراء المراهقين يسقطون على هذه النقطة : انهم في ما تم أوريديس غامضة ، يباشرون بدون قيثارة هبوطهم الى الجحيم . فيحلمون عندئذ بدلا من أن يبدعوا . هكذا كانت نزعة مالارميه ، الحرفية منذ تبناها .

وباكرا جدا أيضا ظهرت فيه واحدة من القوى الأكثر بروزا عند الشاعر : تلك المرونة الفكرية التي سمحت له بان يتأرجح من مستوى الى آخر . يستطيع الفنان الغوص نحو أحلامه الأكثر كآبة ، ثم الصعود نحو الواقع والارتفاع أخيرا نحو يقظة يبدو انها تعود فتصبح غير واعية ، وعلى قدر كاف من الغرابة . وبالنسبة الى تلك المرونة وبالتالي الى تلك

الحرية في أبعادها الجديدة فان حياتنا الروحية المشتركة الخارجية والاجتماعية مكيفة ببساطة الفرد مع محيطه تظهر متقلصة وربما مقواة .
والمرونة التي كان يتمتع بها المارمي تترجم بالمقدرة على التآرجح في سن التاسعة عشرة بين أسلوب بانفيل واسلوب بودلير . فكل منهما يتوفى في المارمي مع مستوى نفسي خاص ، مع الملاحظة ان الثاني مثقل اكثر بالالم . اذ ان هناك مسافة بعيدة بين الاناقة المتحذقة وبين الاناقة الحزينة ، غير ان المارمي ينطلق من الواحدة الى الاخرى وبالعكس مع تمكن شديد من اللغة . تمرين فيه الكثير من المهارة ولكنه يوظف لصالحه الشخصية العميقة يعني انه يتلاعب بالاحزان والدفاعات التي اصبح لها تاريخ طويل . والنضوج اللاحق للانسان وللأسلوب لم يمح كما رأينا ذلك الازدواج ، وبما يدعش أن التفكير نفسه قد استطاع تعميم ايجيتور ، والزي الاخير ، وترتيلة القديس يوحنا ، وبعد ظهر حيوان ، وبقيت المستويات النفسية مميزة جدا ، والتآرجح يستطيع دائما ان يجمعها ، ونجد غالبا في الشيء القليل الاكثر دلالة ملاحظة فجائية كبيرة جدا كما لا تنقص ابدا الحركة الراقصة او القنزة الضاحكة في المقطوعات الاكثر مأساوية .
ولكنني اسرع فأقول اننا الان ، تجاه المارمي ذي العشرين عاما ، وهو على معرفة مبكرة بالحزن ، وسيطرة على المضرب اللغوي ، ومرونة نفسية - هذا كما يخيل لي ، ما يميزه .

ان تلك السمات بمظهرها الاعم تحدد بدون شك ديناميكية كل انداع . ولا حاجة الى القول ان التجربة المعاشة تختلف لدى كل شاعر

مراهق . وهناك توازن نفساني آخر يواجه قوى الحياة مع الموت ، واشياء أخرى محبوبة محفوظة او مفقودة ، تغذي وتبني عن طريق التمثيل الشخصية الناشئة . كل شاعر يواجه ادن النزعة بماورائية فريدة . وأخيرا فان الاسلاف القدماي لا ينقلون اليه الالة نفسها ، مما سيجعل محتوى الاعمال الفنية مختلفا . غير ان الديناميكية تبقى ذاتها . فهي تلهب ابداعا تتأثر به حياة الكاتب ويتأثر بها .

ولان مسألة اقتسام الطاقات ستطرح بادى الامر شئنا ام ايننا يجيب عنها مالا رميه باختيار حاسم : « يحصل على مهنة ويتزوج . وكان يمكن ان يكون الاختيار مختلفا او اكثر غموضا . وسواء كان غنيا او اعزب بوهيميا فقد كان مضطرا الى الكتابة بسرعة (مثل بودلير او نيرفال) او على الاقل كتابة بعض القطع الادبية الملجورة ، ولكنه كان ايضا حرا في التصرف باوقاته وفي القيام برحلات ، وفي القراءة ولا بد انه كتب اثارا ادبية تختلف اختلافا محسوسا في الكيف والكم . وان مجموعة من الظروف التي لا علاقة لها بفننه قد وجهت اختيارا تردد صداه في نفسه واذا افترضنا ان حوادث اخرى لم تغير لا شخصية ولا الالة الشعرية عنده فان الحيز ، والزمن والتجربة المعاشة لم تكن هي نفسها . ثم ان مسألة « التوازن الصعب » بين الحياة الاجتماعية والخلق المنعزل ، لقيت حلولا اخرى متتابعة طول الحياة . وهكذا في جهدنا لفهم من نظرة واحدة وفي وقت واحد الصفة المنفردة والمثالية لمصير الفنان يجب علينا في نظري ان نعزل ذلك العنصر ونشير الى اهميته . والمسألة نفسها . يتعرض لها كل مبدع ،

والحل الذي اختاره مالارميه يحتفظ بقيمة مثالية دون ان يكون الحل الوحيد وذلك الحل الذي كان نسبيا نادرا في القرن التاسع عشر حيث كان الكتاب الذين لا ثروة لهم يزعمون انهم يعيشون من فنهم « حتى ولو هبطوا به عدة قامات » مال الى ان يصبح القاعدة في العصر العشرين ، وحرية الابداع التي هي ضرورية لمدينتنا اكثر من حرية العمل - ليست مؤمنة اليوم الا بواسطة بعض البطولة الفردية التي يتسم بها الفنان ، الراضي بان يضحي بقسم من عمله الفني ليربح معيشته وقسماً من مدخوله لكي يكون له الوقت ليتجج ايضا شيئا لا يرضى عنه الذين يبدعهم زمام الامر والجمهور العادي . وتلك التضحية المزدوجة ، والجهود المبذولة لجعلها اقل قساوة ، والحرمانات التي تجلبها - كل ذلك لا يتم بدون نتائج فردية او جماعية ، لان البطولة ليست عامة ويمكن ان يحل في المستقبل شعراء تافهون مكان الشعراء المغضوب عليهم . اما مالارميه فقد احتفظ بتجربته وحافظ على القيم ، ولم يوقف ابداعه ، وقد سبق ان رأينا الثمن الذي بذله للمحافظة على تلك النتيجة : صعوبات ، ارهاق ، انهيار وان درجة القلق مهما كان سببه ، تضغط بثقلها على العمل الخلاق نفسه .

علم النفس المعاصر الذي يعالج العاطفة والخيال مجمع على خطأ الفكرة التي مؤداها ان علاقات رجل مع عالمه الداخلي مستقلة عن علاقاته مع عالمه الخارجي . فالشخصية تمثل كلا لا يتفصل . وان القرار الذي اتخذته مالارميه لتعليم اللغة الانكليزية والزواج من ماري ، قرار ناتج عن مصالحة بين الميول وبين الواجبات المالية او المعنوية - قد وضع شخصيته

الكاملة في وضع لم يكف فيما بعد عن التطور تطورا احماليا .
وهكذا تبدو لي المبادلات بين الحياة والعمل الفني امرا بديها ، وعلى
النقد التزيه ان يراعي تلك الظاهرة بشكل مستمر . مثلا : خلق هيرود
ياد عجّل في نوبة الكتابة ، لان تلك النوبة حرمت الاسرة من المال في وقت
كان فيه طفل ثان على طريق المعجى الى الحياة ، وبالعكس فان الشاعر
كتب : الزبي الاخير لزيادة موارده ، مما عدل في فنه الثري - ولكن اليس
لذلك الخبير في العلاقات الاجتماعية والزينات ما يصنع مع عشيق
ميري ؟ .

ألم تغير سعادة هذا الاخير شكل الأشعار القديمة ؟ وعلى المنوال نفسه
يمكن مع ج . ب ريشارد J.B. RICHARD الافتراض بدون اشكال
ان التريتيك مدينة بشيء ما لموت اناتول . والمأتم الثالث يعيد ذكرى
السابقين . والدفاعات نفسها تقوم بدورها ايضا : الحمي يدخل في صورة
الكائن الفقيد ويتمثل فيه بجعله مثاليا . وكلما كان الحزن مبكرا كلما كان
الثقل النوعي « لذلك الشيء الداخلي كبيرا » الام الميتة الممثلة في التريتيك
بالعود في العدم الفسارغ الموسيقي . لقد كان بدون شك لذلك العود
الحزين ذي البطن المنتفخ الذي يمكن ان يولد احد منه ثقل أكبر في لا وعي
الشاعر ، وصورة الاخت المتوفاة تختلط بشكل واسع معها ، ولكنها تستمر
في مختلف الوجوه ذكرى واعية ، وصورة الابن الميت انطبع ايضا في
مكان اقرب قليلاً . غير أن التشبيهات تبقى واضحة إلى درجة يمكننا معه
استنتاج هوية ردات الفعل العميقة في الحالات الثلاث . ثم ان التصور
نفسه يوجد في النصوص . فمن الغرفة الفارغة في التريتيك يصعد الى

غرفة النشيد في -yx- ، ثم الى فتحة هيروديا . واخيراً الى الكوخ الذي يتنظر فيه « نيك باريت » زيارة الطيف .

نقول اذن لنصل الى النتيجة (لان الامثلة المذكورة اعلاه يمكن ان تتضاعف) ، ان تبادلات مستمرة في الشخصية الاجمالية للشاعر قد ربطت من الاتجاهين بين العمل الفني والحياة . كان العالم الخارجي موجودا بالنسبة للمارميه بقدر ما هو موجود العالم الداخلي ، وانطلاقا من هنا كان فنانا .

من كل ما تقدم تتيج طريقة ما لقراءة الآثار الكاملة للشاعر . واني ارى ان ابداعها يتم كأنه ميلوديا . مما يفترض في كل نقطة الانتباه المزدوج الى الوقت والى الارتفاع (او اذا كان الامر متعلقا بطباق الى المسافة الفاصلة) .

يبقى الوقت المتغير الاكبر ، حتى في النقد المعاصر الذي يهتم اكثر ما يهتم بالخيال . ومعرفة تلك الظاهرة ، يميز النقد النفسي عن التحليل المتعلق بموضوع الكلام . ذلك ان الاول يؤمن بعلم لا بماورائية الخيال ، والماورائية الشخصية للكاتب تعيش ابطاً من وعيه في الاتصال مع الواقع المتحرك . غير انها تتطوره والاثر الفني بدوره الناشيء من قرن الماورائية غير الواعية مع التفكير الواعي يشارك في الاستمرارين ويجمعهما . وهكذا فان ابداع المارميه ليس ثابتاً : فهو يتقدم من قصيدة الى اخرى مثل ميلوديا من لحن الى لحن . والاويقات المختلفة ليست مستوحاة ، (أفكر ببودلير لسارتر) من بعض المقدمات الجامدة تبعا لآلية التردد التي هي

عكس الابداع المملوء بالحياة تماما . الحرية تملك وقتها الخاص . وقت الموسيقى ، ووقت الكائنات الروحية التي يدعوها الماوراء طبيعيتهم الميتولوجيون : « Oevum » « أوفوم » وحيث يتم التغيير دون ان يبلغ الشيخوخة . وتحويل الاستمرار الانساني الى « Oevum » هو وظيفة الفن . وعندما كتب مالارمي عبارة : الانتقال الذي من اجله يذهب الانسان من الواقع الى المثل الاعلى - فكر بدون شك في شيء ما من هذا النوع . غير انه ترك « الفكرة الصافية » تختلط مع المفهوم الجامد اختلاطا شديدا . الموسيقى ليست مجردة ، وهي لا تتوصل المساواة ، ان لها معنى ومصيرا تحبه . ماذا تقدم لنا اذن غير صورة وجود انساني تظهر خطواته حية ومتناسقة الى درجة تظهر معها ملائكية ؟

كي نشعر بجمال آثار مالارمي ، علينا ان نجعل فيها انظارنا انطلاقا من الملاك الحارس الى عرس هيرودباد فكأننا نرتاد اقسام قطعة موسيقية . وعندئذ يصبح مفيدا تحديد المستويات النفسية تحديدا دقيقاً ، وهذه المستويات التي يمكن تشبيهها بخطوط ذات بعد موسيقي ، ذات مقياس مرتفع (او ذات فسحات فاصلة) بالنسبة الى الالم الاشد . والعمل الفني في استمراريته خلال الزمن ، ينخفض تارة نحو اعماق مغلفة ، ويرتفع تارة اخرى ليشرف على تلك الاعماق نحو النور والراحة النفسية للحياة الواعية . وهكذا يولد ما سميت ميلوديا (تناغم) الانوار الكاملة ، هذا التناغم يترجم في كل برهة نضال الشاعر ضد قوى الموت النفسي وبحثه عن الخلاص . « ثمل الفن - كتب بودلير - اجدر ما يكون

لاخفاء مخاوف الهوة ، كل قصيدة من قصائد مالارميه تستمد هكذا « رفعتها في الحزن الذي يتسامح به وبطريقة لا يدركها ، كما في كل خفقة جناح ، ينسق العصفور في تحليقه بين هبوطه وبين ارتفاعه . وذلك المدى العامودي المقاس بالحزن المحتمل والمتغلب عليه ، ليس اقل اهمية من الوقت ، المدى الافقي . ان التعبير المزدوج هو الذي يوجب التحول في اللغة العامة كما في الموسيقى وقد شعر مالارميه بذلك افضل من اي واحد آخر ، ففته يتلاعب كما رأينا بالفسحات العامودية القائمة بين النور والظل . واننا نتذوق الاثر ، ولكننا لا نفقد شيئا اذا ما حاولنا تحديده . مثلا الازهار - الكلمات في النخب الجنائزي ، وفي نثر الايسنت تستمد معناها من كونها تؤلف التمثيل الوحيد المسموح به في تلك البرهة من اختفاء هيرودباد فالصورة الداخلية اللاواعية المعبودة والمرعبة في وقت معا ، ظاهرة بذلك الشكل المزهري في اطارها الواضح الذي يبقى مع ذلك قادرا على ان يزداد اتساعا بالنسبة الى عقولنا . هل نستنتج من ذلك ان التفكير الواعي قد تغلب على الالم ؟ لنجب انه من الافضل القول انه يخشاه باعتباره يهرب . ولكن الظاهرة الموسيقية تبقى وان ابتعد . وفي مكان آخر ، يقترب منه ، مثلا في المقطع الثاني من التريتيك المنبثق من المؤخرة ومن القفزة وبعبير آخر : عندما تختفي الزهرة ، تعلن هيرودباد عن نفسها . القصيدة هبطت نحو مستوى مثقل اكثر بالالم ، فهي تعبر ايضا عن انهار ، ولكنها تعني ايضا ان الالم محتمل وان الهبوط الاورفي الى الجحيم الذي قطعتة نوبة ١٨٦٦ - ١٨٦٩ قد عاد مستمرا .

نرى مما تقدم ، ونقولها بشكل عارض كم تبسط الاشياء باعطاء بعض
المواضيع الملامية - الغياب ، السكون - معنى وحيداً من
المثالية . الغياب العذري للصورة الانشوية في النيلوفر الابيض ،
واستبدال المعزية بفراغ ابيض زهري يجعلان الشاعر ظاهرياً مرتاحاً من
انه حول الواقع الى « فكرة صافية » غير ان غياب الزهرة في التريتيك -
كما غياب السرير او النار - يسجل عودة الى حالة الحزن . والغياب الذي
هو تارة مشؤوم وتارة فرح ليس الا التعبير عن حضور مستتر : اذن علاقة
عمق . وكذلك يوجد عند ملاميه على الاقل سكونان متعارضان
ويباضان متعارضان : السكون الجشع للقبر (النخب الحزين) الذي
يشكل حداً داخلياً للتأرجح الخلاق ، والسكون الذي يتجه على الجناح
الملائكي الاصبع الدقيق لقديسة السكون الموسيقية ويؤلف حداً اعلى .
وللبياض في بعض الاحيان معنى مقاومة يجب كسرها ، ووهن جليدي
قاتل في حالة الرسوب . وأخيراً الحيز الجامد ، والصدفة والموت ، ولكنه
عندما يتردد في القصيدة وعندما يلتئم بعد الكسر ودلائل العرس ، يفندي
الذنب ويمحوه . على ان التأرجح يتضمن الازدواجية . مثلاً : اختطاف
العذراء او الزهرة مؤكد ومنفي في الوقت نفسه ، وكذلك القول بالسبب
للعمل الخلاق . وحتى لو كان العدد (اي ضربة الودع التي تنهي
العرس) فمعنى ذلك الصدفة ، لن يتم شيء ما عدا ربما . . . فحتى النهاية
يستمر التأرجح : إنه فن كبير لا اختياراً ما وراثي .

تلك هي اذن ، ما دما قد تطرقنا الى « التوازن الصعب » المختار من

قبل مالارميه ، النقاط التي تبدو هامة : التبادل بين الواقع الخارجي والعالم الداخلي - الابداع يستمر بواسطة التفاعل الداخلي لزمن معاش مع تأرجح نفسي - ان ما تفرد به مالارميه لا يمكن تحديده هنا الا بواسطة الصفة المنفردة لحياة إنسانية بكاملها ، وخاصة الكثافة الاستثنائية للتبادلات والتأرجحات . تبدو حياة الشاعر فقيرة بالاحداث : غير ان كلا من تلك الاحداث مثلا موت ماريا ، السفر الى لندن ، ظهور فيليه ، امتلاك ميرى ، شراء الزورق - يتردد صداه بعمق في شخصيته . وبالعكس فان المأسى الأكثر عمقا تنعكس على اشياء من الحياة اليومية ، وهكذا لا يمكن ان نقرأ صفحة مما كتبه الشاعر دون ان ندخل فوراً في خصوصيات الشاعر . ذلك الخيال عرض على شاشة ذلك الواقع ، في وقت معين ، وفي مكان معين . ونحن لا نحتاج الى تلك التحديدات الدقيقة - لتذوق القصيدة - ولكن بدونها (التحديدات) ، لم تكن لتولد القصيدة مما لا يمنعها من ان تكون « شيئاً آخر » - اعني شيئاً آخر غير واقع او حلم - تكون العمل الذي يجمعها ، او الكائن اللغوي حيث لا يمكن تمييزها عن سواها - الغائبة عن الباقات جميعها ليست طيف ماريا ، ولا الزهرة ولا فكرة الزهرة ، ولا فكرة الجمال ، وانما هي لحن متناسق بالكلمات في مكانها بالجملة ، فاذا حللتها ، تصبح عندما تحمل عقدها ، كل ما انتهينا من تعداده ، وما نكاد نرفع الموشور « حتى يتبدد التعداد » ولا نجد على الصفحة سوى الغائبة عن الباقات كلها .

على الفكر الذكي ان يقبل ، دون ان يتخلى عن مساعيه الخاصة ،

بذلك الشيء الاخير ، ويصبح مسالما تجاهه . فما لارميه عندما يدغدغ
اوتار المعزف ، لا شك ان مصيره الحقيقي يتحقق هناك ، ولا يحتاج الامر
به الى رفع اللهجة لانه لا يستطيع ان يفعل في الحياة افضل من ان يضع
ذلك التناسق ، وقد وضعه ، وكل شيء سار حسنا . ونحن نقدم عملنا
الخاص اخويا بمحاولتنا الفهم ، ثم باصغائنا .

واروع ما في لعبة مالارميه كما يبدو لي ، صفاؤها . يمكن ان يكون
المعنى الفكري للجملة مزدوجا ، ازدواجية تصبح غير محتملة لو كان
مالارميه ذلك الفيلسوف الذي يرغبون بعض الاحيان في ان يكونه - غير
ان التناغم (الميلوديا) لا يمكن الطعن به وسواء كان الشيء المحكي عند
فتاة اوحفار قبور او القديسة سيسيليا ، او حيوانا في حالة الشبق ، او ثوبا
للقصص ، او قبرا ، او امرأة تقوم بزينة شعرها ، او غابة فونتيبيبلو .
«Fontainebleau» او فوهة قاذورات ، او زبد موجة ، او رأسا على
قصعة من ذهب ، فانه لا يوجد اي شك في حضور الشيء . وكثافة
التأمل ، وصحة اللهجة المختارة ، وقوة الاوتار المعزوف عليها ، ويكفي
القارئ تصفح ما اخترناه باختصار من المقاطع الموقفة بهذا الكتاب حتى
يستطيع ان يحكم على القدر الذي تتغير به اللهجة من صفحة الى
صفحة . ولكنها في كل مرة تتأكد بصراحة مطلقة لا يشوبها مواربات
جميلة . وهذا ما سميت (صفاء) .

ان مثل تلك الشفافية تفترض تمثيلا للعناصر الموجودة جميعها وفي
باديء الامر لقسم عميق من الشخصية مع جزء كامل متناسق من الواقع

الخارجي . « مراسلة » « رمز » « علامة » وكثير من مثل هذه الكلمات المتقاربة ، ولكنها غير كافية للتعبير عن ذلك التناسق ، هنالك مشاركة في اللغة ، والتعبير اللفظي الواحد كاف لعدة متطلبات في التركيب الأساسي لاحظ تلك الموهبة الشعرية التي اوردها كمثل لان مالارميه يضع فيها بامانة بسيطة جدا ودقيقة ، برهة من حياته اليومية - حين يترك مكتب عمله في الفجر . السماء السوداء ، الشاحبة ، الحمراء ، وراء التقاطع : السعادة والشك عند الرجل التعب ، لطف الام والابنة الحقيقيتين ، الرغبة الغريبة في اسر اي شيء لمصلحة العمل الليلي - كل ذلك يؤلف عملا كان قد اصبح واعيا : اذ ليس من السهل تحديد لعبة التشبيهات بين والد هيرود باد ووالدة جنيفاف دون ان تتعثر . غير ان عنصرا جديدا يضاف الى ذلك ، ففي السياق نفسه للنص : ترسم صورة ملاك موسيقي ، رابطاً جناح الفجر بالقنديل الملائكي ذي السعف الضوئية وبالصوت الامومي الذي يذكر بالكمنجة والبيانو القديم . تلك الصورة ، ومأساتها المختصرة ولكن العنيفة في ماوراء القصيدة وبعبارة اخرى على عتبتها يشهدان على الحضور المستتر للماورائية . والتجمع نفسه من الكلمات يستجيب هكذا للحاجة المثلثة : المواقع ، والفكر الشعري ، والخيال العميق - وبالتالي فان المزج متكامل في الفسحات اللفظية ، الى درجة يتسج عنه انطباع وحيد وسعادة شفافة . تلك الاعجوبة ليست استثنائية عند مالارميه : فهو يتمسك بالمعنى الذي لدى الشاعر عن اللغات المجموعة في واحدة . ونجدها ايضا في الزبي الاخير كما في ترتيلة القديس يوحنا ، وفي كل مرة كان مصير الشاعر يستكمل

احدى فتراته ، بواسطة مشاركة في شيء آخر بين شخصيته والعالم .

وليس من النافل القول كي اتجنب مسبقا بعض الانتقادات ، انني في هذا التركيب لا اقلص قط شخصيته الى ما وراثية واعية ، والعالم الى بعض الاشياء المحسوسة (نوافذ ، اواناء ، اوشعر) . ولكنني اعترف ، بانني لكي اعوص عن خطأ شائع ، قد اكدت على صمة الفنان كرسام مشاهد ، ولوحات ، والاشياء الجامدة اكثر مما اكدت على الرجل المتأمل الذي كانه مالا رمية ايضا دون شك . غير ان ذلك التصحيح ، المبرر موصوعيا ، لم يقلل ، على الاقل في تفكيري من اهمية العناصر الواعية في ما ابدعه الشاعر ، « فالمرأة الشابة ترضع ولدها » تبقى بالنسبة للمارمية سبب الحنان كما هو ايجيتور كائن مفكر . لكن تلك الطاهرة الواعية من ظواهر الفن ، مع ما فيها من نبضات غنية تسير بداتها ، وهي تؤلف بالنسبة لكل ما ، ارثا ثقافيا ، انما الابداع لا يختلط مع الثقافة والذوق بل يتطلب ان يتناول التفكير حالتين غريبتين : حالة الماورائية الداحلية اللاواعية ، وحالة الشيء الخارجي الغير المعروف . وتأكيدي على اعجوبة تشاركها في اللغة ، قبل تشاركها في الافكار ، الانطباعات الواضحة ، أمل ان اكون قد قدمت خدمة لعبقرية الشاعر .

« مقتطفات »

ماذا كانت بقول البجعات الثلاث (مقاطع منها)

« ديورا » صرخ الخطاب . وعندما عرفها والدها وقل حبسها محي

من الذاكرة ما كان لا يزال يذكر بالقبر ، لان قبلة الاب تجدد الشباب حتى شباب الموت .

لم يبق على جبينها سوى اكليل الورود البيضاء ، الذي يوضع عادة على رؤوس الفتيات في النعش ، كي يفهم الشيخ المسن انها لم تعد نهائيا ، ولا يتطرق الى نفسه اي وهم من هذه الجهة . ومع زيتتها الخزينة كان ثوبها الوردي المخطط بفضة ايامها الجميلة خفيفا ومضيئا الى درجة يبدو معها كانه مصنوع من الابخرة البيضاء التي ينشرها الفجر ، والتي من خلالها تلمع نجوم الليل ناهتة مخفية .

كانت تارة تصع يديها الدقيقتين الناصعتي البياض متقاطعتين فوق صدرها ، وتبد ويشعرها الاثري المتموج على طول ظهرها كجناحين ، وعينيها المرفوعتين الى السماء ، كأنها تطير نحو الاجواء الزرقاء العجيبة ، وكانت مجنونة تارة اخرى تدور على نفسها كما يدور اللعنان وتضحك تحت اكليل الموت الموضوع على رأسها .

وعندما بدأت رقصها الثمل ، قطفت بعض وردات من ذلك الاكليل وورقتها بعدما وضعت بينها بقايا الوردة الحمراء الملكية التي بواسطتها حافظت على والدها ، ثم رمتها في الهواء ، ثم انتزعت دفها المحفوظ كشيء مقدس ، وتلفت به تلك الباقة من الثلج المعطر ، ثم رمتها من جديد . وفي هذه المرة كانت ابتسامتها سماوية الى درجة ان الازهار راحت تتمايل في الغرفة من شدة الاعجاب .

عندئذ ، وفي ذلك الجو من الحبور ، انطلقت تدور بقوة تغني وشعرها يسبح في روائح الورود .

قطعة الحلوى كانت القمر

وعندما جعلوها اربع حصص هي :

حصّة الشيخ

وحصة الميتة ،

وحصة اليوس Puss

وحصة الفقير

عندما وضعوا تلك الحصص على الدف وتحت الوشاح الذي نسيه
الملاك!الوشاح الثلجي الذي رصعته طيور الدغماش باقداهما ، والذي
كان يلمع هذه المرة بالنجوم الفضية .

سمّت الفتاة بصوت فيه أقصى ما يكون من الاثيرية ، باسم
والدها ، واسمها هي ، واسم بوس ، ووضعت قدمها البيضاء الشبيهة
بقدم القطّة ، تحت الوشاح ، معينة له لمن تكون كل قطعة من الحصص
المذكورة .

بقيت الرابعة المخصصة للفقير ، فوضعت على حجر قرب الباب .
عندئذ استلقت ديورا في سرير من النور وتمتعت بصوت غنائي :

ايها الاحمر في داخل الشعاع الابيض
انني اغني واحلّق كالعلم .

ثم نزعَت الورود البيضاء الباقية في اكليلها فتساقطت كل واحدة من
الزهور كأنها مطر من النجوم . وفجأة شحب ذلك المجد ، وظهرت من

خلال النوافذ حيث قطع الجليد تنسح فسيفساءها ، قطعة الفقير
راحت تستدير كالهلال المصفر الشاحب في السماء التي لونها الفجر با
الورد . ١٨٥٧ - ١٨٥٨ .

قصيدة

مع باقة من الزهور الى م
نصف الليل في ساعة البرج القديم : الظل نام والقمر
يلعب بجناح الليل الاسود القاتم
الذي يوتحننا كالغراب الفاحم ، وفي السماء تفر النجوم
والف صوت من اللذة تتطاير في نفسي : وواحد منها
يحمل الى الضحك ، والقبلات ، والاغاني الثملة ، ثم تتبعها
جوقة يبدو فيها شتراوس يدير كالدوامه ، السمراء
ذات القدم الخفيفة ، والصدر العاري ، التي يزعجها رداؤها
آه من اقنعتك ايها الكرنفال ! آه من مراسيك ايها الضجة الفرحه .
وانا ، انام بعين واحدة واقول لك يا ماري
ان زهرتك مفتونة بكونها في إياها العابق دلعطر
ستفتح بين يديك وتتفض لسعادة
ان تعيش وتذبل ذات مساء فوق قلبك .
أواه بين الضجر وبين المساء ، طارت حياتي
كالخلم ، ايها الزهرة المحبوبة ، اني احسبك على مصيرك
أحد الكرنفال سنة ٩
- الربع بعد منتصف ال

« الدلال الحزين »

في احد تلك الاحياء ، حيث تذهب قوافل
من المأمي الخرق العتيقة ، يتعاركون ، ويقبلون بدلال
قطعة بالية من القماش لها رائحة المومسات .
ويرجمون بالحجارة القطط الغارقة في هوة الحب .

ذهبت مثلهم ، نفسي تهيم في سماء مدلهمة
شبيهة بشعاع مفعم بخوف غامض
وعلى الجدران الشاحبة ، يباشرون برسم قنديلهم
الذي يحول الصباح في يوم بارد ، الى لون احمر .

وشاهدت لوحة بشعة بشكل جنائزي
لا يزال خيالها يزعمجني حتى الان ، واليكم ما هي :
امرأة شابة جدا فقيرة ، تقريبا
على الارض (en gésine) ماتت في مسكن حقير متشح بالسواد .

- « دون صلوات ومثل كلب » - قالت جارتها
ومن خلال خرقة بالية تتدلى منها ودموع من الفضة
يظهر جدار شاحب بثقوبه : والتفتير
والبخور الفاسد يعشعشان في طياته المتطايرة
ثلاث كراسي تنتظر النعش ، وشمعة على الارض

سبق ان بكى شمعتها اكثر من ميت ، ثم
شمعدان ، تحت فضته القديمة
يتسمم النحاس . وتحت المطر تنفث من غصن .
هكذا ، حتى الان لا شيء ، من المسموح ان يموت الانسان
فقيرا ، في يوم ذي طقس قلدر وان يفتح ولد
شمسية ، ودون ان يبكيك حتى كلب
تصرف قافتلك الساخرة ، وهي تسير خبيثاً .
ولكن الشيء الذي آلمني رؤيته كان الباب ،
الذي ظهر ضيقا جدا ، والسلم الذي ظهر منخفضا جدا
بالنسبة لحفار قبور يتسلق ، الى منزل الميتة
من خلال النافذة وبواسطة سلم ، في خطوات واسعة .
الموت يراعي الذين يطاردهم
وهو يسكر باللازورد ، اعيشنا عندما يغمضها
ثم يمر « فراك » قديم ، لابسا قبعة
يأتي فيستولي احتيالا على دراهمنا ، بشكل احتفالي .
من اول الدرجات الى آخرها - ذلك الكائن -
كما كان روميو يسرق بطريقة غريبة
عندما على سبيل الدلال ، وعلى حافة النافذة
وضع « بز » سيكارته ، بعدما فتح مصراعها
التفت بعيني وذهبت : اللون

الذي اغرقت السماء به احلامي اخذ يدهم .
وهوذا صوت فكري يرن
مستيقظا . . . يتحدث كما يضحك الشيطان .
وفي قلبي حيث الملل يدلي اعلامه الحزينة ،
يوجد ناووس ايضا ، يوجد حلم .
وهناك ، بين روائحها المخترقة الغياهب
تنام « تلك التي قرأ عليها الشيطان ذكري » .

والرذيلة فخورة بان تثبت فيها جهنمها
تريد ان تحملها الى الارض انها تنقر على الالواح الزجاجية . ولكن
يا عزيزتي . . حفار القبور يستطيع ان ينتظر . ان حقدني
باق هنا حيث تسجنه عين الثار حتى الابد .

١٨٦١

عريضة

الى السيد ارسين موسى Arsène Houssye

لقد حلمت طويلا أن أصبح ، ايتها الدوقة ، الحبيب
الذي يضحك على فنجانك ، عندما تقبله شفثاك .

غير أنني شاعره ، اقل من كاهن قليلا .

ولم أمثل حتى الآن فوق « السيفر » Sèvres

ورغم اني لست كلبك المدلل

ولا ملبستك ، ولا صباغك القرمزي ، ولا العابك الصغيرة

فقد وقعت مع ذلك ، معي

ايتها الشقراء التي جملك المزينون الالهيون

سمينا . . . أنت التي فثرائك السكرية
تشكل قطعاً مغبراً من الخراف ، المستأنسة ،
تذهب فترعى القلوب ، وتغفو حتى الهذيان

سمينا . . . « وبوشة » فوق مروحة وردية
سيرسمني ، والمزمار في يدي هدهده ذلك السرير .
ايتها الدوقة ، سمينا راعي ابتسامتك .

كانون الثاني ١٨٦٢

« ظهور »

القمر يغرق في الحزن - والسارافين في الدموع
يحلمون والقوس في يدهم ، في هدوء الزهور
المتبخرة المطلقة من كمانها المتلاشي
الآهات البيضاء المتزحلفة على لازورد التويجات
- كان ذلك يوم قبلتك الاولى المقدس
واحلامي التي تحب استشهادي
تتمل عن وعي ، من عبث الحزن
حتى انها تترك بلا أسف ، ويدون ان تشعر بخيبة أمل
قطاف حلم للقلب الذي اقتطفه .
كنت أتبه اذن ، وعيني مسمرة على البلاط الذي شاخ

عندما ظهرت لي باسمه ، في الشارع

مساء ، والشمس في شعرك .

وحسبت اني اشاهد الجنية اللابسة قبعة من نور

كانت قد استقرت فوق رقادي الجميل ، كرقاد طفل مدلل

كانت تمر تاركة دائما من يديها المغلفتين بشكل سيء

باقات بيضاء من النجوم المعطرة ، تتساقط كالثلج .

١٨٦٣ - ١٨٦٢

« زفرة »

روحي التي نحوجينك حيث يحلم يا אחتي الهادئة

خريف ملطخ بلمطخات ذات لون أبرص ،

ونحو السماء التائهة ، سماء عينيك الملائكية

تصعد كما في بستان حزين

أمنية ، دفقا من الماء يرسل زفراته نحو اللازورد

- نحو اللازورد الذي جعله شاحبا صافيا

تشرين الذي يعكس في البحيرات الكبيرة بطئه اللامتناهي

ويترك على الماء الميت حيث الحشرة المفترسة للاوراق

تتناثر في الريح ، وتحفر ثلما باردا ،

الشمس الصفراء تجرجر شعاعها الطويل

١٨٦٣ - ١٨٦٤

« شكوى خريف »

منذ أن تركتني ماريا كي تذهب الى نجمة أخرى - أية واحدة منها؟
هل هي اوريون ، أو الطائر ، او انت ايتها الزهرة الخضراء ؟ - اصبحت
احب الوحدة دائما ، كم من الايام الطويلة قضيتها وحيدا مع قطتي
« وبوحيدا » اعني روحا بدون كائن مادي ، لان القطعة رفيعة خيالية ،
اذن يمكنني القول اني قضيت اياما طويلة وحيدا مع قطتي ، ووحيدا مع
واحد من اواخر كتاب الانحطاط اللاتيني ، لانني منذ ان غدت المخلوقة
البيضاء غير موجودة ، اصبحت احب حبا غريبا ولا مثيل له ، كل ما
يمكن اختصاره بالكلمة الاتية : سقوط . وهكذا فان الفصل المفضل لدي
بين الفصول ، كان تلك الايام الطويلة الاخيرة من أيام الصيف ، التي
تسبق مباشرة الخريف ، وفي النهار ومن بين ساعات نزهتي افضل تلك
التي تكون الشمس فيها ترفل براحتها تستعد للغروب مرسلّة على
الجدران البنية اشعة من النحاس الاصفر ، وعلى الواح الزجاج اشعة من
اللون الاحمر . وكذلك فان الادب الذي تشتهي نفسي هو ذلك الشعر
المحتضر في اواخر هنيئات روما ، طالما انه لم يتنشق اطلاقا اقتراب
البرابرة القتي الباعث للشباب ، واللثة اللاتينية الطفلة في القطع الثرية
للمسيحية الاولى .

كنت اذن اقرأ واحدة من تلك القصائد المحببة (التي تثير رسومها
التجميلية من الروعة في نفسي اكثر مما يثير الشباب المتورد) . واغرق يدي
في الفرو الحيواني الاصيل ، عندما بدأ ارغن البربرية يرسل عزفه في

الممشى الطويل المؤلف من شجرات السرو التي اخذت اوراقها تبدو لي قائمة ، حتى في الربيع ، منذ ان مرت هناك ماريا لآخر مرة ، مع الشموع . آلة الحزاني اجل بالحقيقة : البيانو المتوهج ، والكمان الذي يعطي النور للالياف المتمزقة . غير أن أرغن البربرية في شغف الذكرى جعلني احلم يائسا . والان ما دام يتمم لحنا شعبيا فرحا ينشر الجبور في الاحياء . لحنا شائخا تافها ، من اين تأتي ان موسيقاه تسربت الى نفسي . وجعلتني أبكي مثل غنائية رومنطيقية ؟ كنت اتذوقها ببطء الى درجة اني لم ألح درهما معدنيا من النافذة خوفا من ان يزعجني ، ومن ان اعلم ان الالة وحدها لا تغني .

١٨٦٤ - ١٨٦٢

« طفل فقير شاحب »

ايها الطفل الفقير الشاحب ، لماذا تنشد صارخا باعلى صوتك اغنيتك الحادة المتغطرة التي تضيق بين اسراب القطط . سادة السقوف ؟ فتلك الاغنية لا تتجاوز مصاريع الطوابق الاولى والتي انت تجهل ما وراءها من ستائر ثمينة مصنوعة من الحرير القرمزي .

ومع ذلك تغني ، كأنما هذا قدرك ، تغني باطمئنان ثابت يتصف به رجل صغير ، يسير وحيدا في الحياة لا يعتمد على أحد ، ويعمل من أجل نفسه . هل كان لك يوما والد ؟ ليس لك حتى عجور تحملك بالصرع تنسى الجوع عندما تعود خالي الوفاض .

غير انك تعمل من اجل نفسك : واقفا في الشوارع مرتديا ثيابا لا
لون لها فصلت كتياب رجل ، تظهر هزالا مبكرا وكبيرا بالنسبة الى
سك ، تغني بلا هوادة كي تأكل ، غير خافض عينيك الحبيشتين نحو
الاولاد الآخرين الذين يلعبون في الشارع .

وصوتك مرتفع جدا الى درجة ان رأسك العاري الصاعد في الهواء
كلما ارتفع صوتك يبدو كأنه يريد الانطلاق من بين كتفيك الصغيرتين .
ايها الرجل الصغير ، هل يدري احد اذا كان ذلك الصوت لا يغيب
يوما حين ترتكب جريمة ، بعدما قضيت في المدن زمنا طويلاً ؟ الجريمة
ليست فعلا شاقا . يكفي ان تكون لديك الشجاعة بعد الرغبة ، مثل
الذين العزم يبدو على وجهك الصغير .

لا يسقط قرش واحد في السلة الصفصافية التي تمسكها يدك الطويلة
متدلية بدون أمل فوق سروالك . الناس يجعلونك سيئا ، ويوما ما
سترتكب جريمة .

رأسك مرتفع دائما ويريد مغادرتك ، كما لو كان يعرف مقدما . بينما
انت تنشد بلحن اصبح يحمل التهديد .

سيقول لك ودائما ، عندما تدفع عني ، عن الذين يساوون اقل
مني . انت اتيت الى العالم على الارجح متجها نحو ذلك المصير . انت
تقوم منذ الآن ، وسراك في الصحف .
أواه ايها الرأس الفقير الصغير .

١٨٦٢ - ١٨٦٤

« قشعريرة شتاء »

تلك الساعة الرقاصة الآتية من « ساكس » التي تؤخر ، تدق الثالثة عشرة بين زهورها وآلفتها . لمن كانت ؟ فكر انها واردة من ساكس بواسطة العربات الطويلة العائدة للزمن الغابر .

(ظلال لا مثيل لها تتدلى بين الراح الزجاج المهترئة) .

ومراتك التي من البندقية ، عميقة كينبوع نارد ، على ضفاف من الشعابين الذاهب عنها لونها الذهبي ، من تطلع فيها ؟ اواه ، انا على يقين ان اكثر من امرأة قد غسلت في ذلك الماء خطيئة حمالها ، وكان يمكن ان ارى طيفا عاريا لو اني حدثت طويلا .

- ايها السافل ، انت تقول غالبا اشياء خبيثة .

(اني ارى انسجة عنكبوت في اعلى الزوايا الكبيرة)

وصندوقنا ايضا كان قديما جدا ، تأمل كيف تلون تلك النار خشبه الحزين باللون القاني . وكيف عفى الزمن على الستائر المستهلكة ، وكيف ان سجادات الارائك قد زالت الوانها ، وتأمل ايضا الرسوم القديمة على الجدران ، وجميع اشياتنا القديمة ؟ الا تبدو لك مثل العصافير البنغالية ، وكالعصفور الازرق ، وقد ازال الدهر الوانها جميعا .

(لا تفكر بانسجة العنكبوت المرتحفة في اعلى الزوايا الكبيرة)

انت تحبين كل ذلك ، ولذا استطيع ان اعيش قربك . الم ترغبين يا اختي ذات النظرة القديمة ان ادون في احدى قصائدي هذه الكلمات :

« روعة الاشياء الغائبة » ؟ الاشياء الجديدة لا تنال اعجابك فهي فيك
ايضا تبعث الخوف بوقاحتها الصارخة ، وتشعرين بالحاجة الى
استهلاكها ، وهو شيء صعب بالنسبة للذين لا يحبون العمل .

تعالى اغلقي تقويمك القديم الالماني الذي تقرئينه باهتمام رغم انه ظهر
منذ اكثر من مائة سنة ، وبالرغم من ان الملوك الذين يعلن عنهم قد ماتوا
جميعا . وعلى السجادة القديمة تستلقين مكورة ورأسك بين ركبتيك
الناعميتين في ثوبك الشاحب . اواه اينها الطفلة الهادئة ! ساعدتك خلال
ساعات اذ ليس هنالك حقول ، والشوارع خالية ، ساعدتك عن قطع
اثاني . . . انك ساهية .

« انسجة العنكبوت تلك ترتجف في اعلى الزوايا الكبيرة » .

١٨٦٤

« ملل من الهدوء المر »

مللت الهدوء المر ، حيث كسلي يتحدى
مجدا من اجله ، هربت من الطفولة
الرائعة ، الى غابات الورود القائمة تحت اللازورد
الطبيعي ، ومللت سبع مرات اكثر التعهد القاسي
القاضي بان احفر ساهرا حفرة جديدة
في ارض دماغى البخيلة الباردة .
حفار بدون شفقة ، يحفر في سبيل الجذب .

- ماذا اقول لهذا الفجر - ايتها الاحلام - الذي تزوره
 الورود - عندما خشية وروده الكثية -
 تجمع المقبرة الواسعة الثقوب الفارغة .
 أريد ان اهجر الفن الجشع لبلاد
 فظة . واريد وانا ابتسم للانتقادات الشائخة
 التي يوجهها اصدقائي ، والماضي ، والعبقرية
 وقنديلي الذي يعرف ايضا حشرجتي ،
 ان اقلد الصيني ذا القلب الصافي الرقيق
 الذي يمد نشوته الصافية في ان يرسم
 على فناجينه الثلجية ، وعلى ضوء القمر المتيقن
 نهاية زهرة غريبة تعطر باريبها ، حياته
 الشفافة ، الزهرة التي احس بها طفلا
 المتشبثة بفتيلة الروح الزرقاء .
 وكما الموت مع الحلم الوحيد للعاقل
 سأختار منظرا شابا وانا صافي الذهن ،
 ارسمه ايضا على الفناجين ، سادرا .
 خط من اللازورد الدقيق الشاحب سيكون
 بحيرة ، في وسط سماء من البورسلين الخالص .
 وهلال مضيء ضائع وراء غيمة بيضاء
 يبلل قرنه الهادئ في مرآة المياه
 غير بعيد عن اهداب القصبات الثلاث الكبيرة الزمردية (١٨٦٤) .

« سمفونية أدبية »

شارل بودلير (فقرة من القسم الثاني)

... وعندما وصلت رأيت احواضا كثيبة مصفوفة كأنها لافتات في
بستان خالد . وفي الصوان الاسود لاطرافها المرصعة بالحجارة الثمينة
الآتية من الهند ، ينام ماء ميت ومعدني ، مع نافورات ثقيلة من النحاس
حيث يتساقط حزينا شعاع غريب مفعم بجبال الاشياء الذابلة . لازهر
على الارض المحيطة بها ، انما فقط ، ومن بعيد لبعيد بعض ريشات من
جناح الارواح المغضوب عليها . اما السماء التي يضيئها اخيرا شعاع
آخر ، ثم شعاعات اخرى فتفقد ببطء دكتتها وتسكب الشحوب الازرق
لايام تشرين الاول الجميلة . ثم لا يلبث الماء ، والصوان الأبنوسي
والاحجار الكريمة ان تتوهج كالواح الزجاج في المدن عند الاماسي . انه
الغروب . او اه ايتها الاعجوبة ، لون احمر لا مثيل له تنتشر حوله رائحة
مسكرة ، من الجداول المتطايرة ، ينحدر كالشلال من السماء المدلهمة !
اصفوا كيف ينحدر بصوت القبلات الشهواني . واخيرا فان ظلمات اكبر
قد اجتاحت كل شيء بحيث لا يسمع الا حفيف الجريمة ، والندم ،
والموت ، عندها سترت وجهي ، وراحت تأوهات البكاء المتزعجة من
اعماقي بسبب ذلك الكابوس اقل مما هي بسبب شعور مر بالعزلة ، تحترق
المهدوء الاسود .

وفي زينة الحجر القديم الباسمة في ارض ساروفينية واقعة ما وراء
البحر ، وتبدو كالصلاة الخارجة من عيونها الزرقاء اكثر مما تبدو خارجة من

لازوردنا العادي ، راحت ملائكة ييضاء كأنها ضحايا للاله ، منشدة
نشوتها بمرافقه موسيقى السنطور التي تقلد اجنحتها ، وموسيقى
الصنوج المصنوعة من الذهب الخالص ، والاشعة الصافية المجدولة الى
مزمارات ، والدفوف ترن عليها عذرية الصواعق الفنية : ان للقديسات
اجنحة

١٨٦٤

« هيرود ياد »

المشهد الثاني (مقتطفات)

اواه ابتها المرأة

الماء البارد من الملل ، في اطارك المجدد
كم من مرة ، وخلال ساعات مفعمة بالاسى
على الاحلام وباحثة عن ذكرياتي التي هي
كاوراق تحت جليدك المثقوب الى عمق بعيد
ظهرتُ فيك كظل بعيد .

ولكن يا للفضاعة ا كم امسيات عديدة ، وفي ينبوعك القاسي .
عرفت عري حلمي المتناثر .

« المربية »

ضحية تستحق البكاء ، متروكة لمصيرها .

« هيرودياس »

اجل ، من اجلي ، من اجلي انا القاحلة ، ازدهر .
انت تعرفين ذلك يا بساتين الحجارة الكريمة المدفونة
بلا نهاية في هوات معقدة متوهجة .
يا معادن الذهب المنسية ، المحافطة علي ضوئها القديم
تحت النعاس المدطم للارض الاولى .
وانت ايتها الحجارة التي منها تستعر عيناى الشبهتان
بالدرر الصافية ، بريقها المتناسق كالنغم . وانت
ايها الحجارة التي تمنحين شعري الشاب
روعة لا تقاوم ، وانسيابا قويا .
اما انت ، ايتها المرأة المولودة في عصور ملعونة
الى الكهوف المليئة بالعرافات
تتكلمين عن انسان على طريقتك التي من كؤوس
اثوابي ، ومن رحيق الملذات الشرسة
تخرج القشعريرة البيضاء من جسدي العاري .
منبئة بانني ، اذا اللازورد الدافئ في الصيف ،
الذي نحوه منذ البداية المرأة تكشف نفسها
رآني في حيائي المرتعش كالنجوم ،
ساموت ،
احب الهلع من ان اكون عذراء ، واريد

ان اعيتس في الخوف الذي ينشره شعري في نفسي ،
حتى ، مساء ، وقد انسحبت الى سريري كالحية ،
التي لم تغتصب ، اشعر في جسدي الذي لا تقف منه
بالوهج البارد الصادر من ضوئك الشاحب ،
انت التي تتحرين ، انت التي تلهين من الطهارة

ليلا ابيض من الجليد والثلج القاسي .
واختك الوحيدة ، اواه يا اختي الخالدة
ان حلمي يصعد نحوك وقد صار
كصفاء لا مثيل له لقلب حلم به .
اني اشعر بنفسي وحيدة في وطني الرتيب
وكل شيء من حولي ، يعيش عابدا كما يعبد الصنم
مرآة تعكس هبوطها النائم ،
هيرودباد ذات النظر الصافي كالماسة . . .
آه ، ايها الجمال الاخير ، اجل ، اني اشعر به ، اني وحيدة .

« المربية »

اذن يا سيدتي ستموتين

« هيرودباد »

كلايتها الجلدة المعجوز

كوني هادئة ، واذا تبتعدين اغفري لهذا القلب القاسي

ولكن قبل ذلك ، ان شئت ، اغلقي النوافذ ، فاللازورد
الملائكي يتسم في الواح الزجاج العميقة
واني ، انا اكره اللازورد الجميل .

وموجات

تتايل وهناك ، الا تعرفين بلادا
فيها السماء المشؤومة تتلقى نظرات الحقد
من الآلهة فينوس التي عند المساء ، تحلق في الاوراق .
سأذهب الى تلك البلاد .

او قدي ايضا ابتها الطفولة

ماذا تقولين ؟ تلك المشاعل التي يسكب فيها الشمع
بتأثير نار خفيفة ، بين الذهب ، بعض الدموع الغريبة ،
وايضا .

« المربية »

الآن ؟

هيرود ياد

وداعا .

انت تكذبين يا زهرة شفتي

العارية .

اني انتظر شيئا مجهولا

او يمكن انك ، وانت تجهلين السر وصرخاتك ،
ترسلين الالهات السامية المحطمة
من طفولة تشعر بين الاحلام
ان احجارها الثمينة الباردة تنفرك اخيرا .

١٨٦٥ - ١٨٦٤

« قديسة »

في النافذة التي تخفي
الصندل القديم المتجرد
كمانه الذي كان يتوهج
في السابق مع مزمار او عود .
كانت القديسة شاحبة باسطة
الكتاب القديم المفتوح
على تسبيحة « فلتعظم نفسي الرب » التي رشحت
منها في الماضي صلاتا الشكر والمساء .
وقريبا من خزانة القرمان كذلك
قانون صنعه ملاك
بطيرانه المسائي
لكي يعزف عليه بالمثل رقيق
من اصبعه التي لولا الصندل القديم

ولولا الكتاب القديم

فوق ريش الآلة

لم توقع موسيقى الصمت .

١٨٦٥ (تشرين ا

« بعد ظهر حيوان »

اعبدك يا غضبات العذارى ، ايتها اللذة
الشرسة للحمل المقدس العاري الذي ينزلق
لكي يهرب من شفتي الملتهبة كالنار ، والمحتسية كالبرق ،
المختلج ، الخوف السري للجسد :
من قدمي اللاإنسانية الى قلب الحياء
اللتين تخلت عنهما كل طهارة
ندية في الدموع المجنونة ، او على الاقل في الابخرة الخزينة
« جريمتي اني جلدت من الانتصار على المخاوف
« الخائنة . بددت خصلة من القبلات الشبيهة بخصلة من شعر
« حفظتها الالهة مختلطة اختلاطا جيدا
« لانني لم اكذ اخفي ضحكة حارة
« تحت التجمعات السعيدة لواحدة منها (تحرس
« بإصبع بسيطة ، كي تتلون البراءة بريشها
« متأثرة بأختها التي تشتعل ،

الصغيرة والساذجة والتي لا تكتسي باللون الاحمر)
« حتى ، من ذراعيّ اللتين شوتهما المنايا الغامضة
« تخلصت تلك الفريسة الناكرة للجميل ابدا ،
« لم ترحم البكاء الذي لا ازال ثملا منه »

فليكن ، نحو السعادة يدفعني آخرون .
بجد يلتهم المعقودة بقرني جيني
اتدري يا هواي ، ان كل رمانة كالارجوان وناضجة ،
تفجر وتتمتم كطين النحل .
ودمنا الذي يأخذه من سيمكه
يجري في كل القفير الخالد المصنوع من الشهوة .
وساعة يجبو ذلك الحطب الذهبي وذلك الرماد
يا اتنا ! بين طهرا بيك تقوم فينيس بزيارتها
وعلى حممك تضع اقدامها البريئة .
وعندما يرعد سكون حزين حيث يحمد الله .
امسك بالملكة !

آه ، ايها القصاص الأكيد . . .

كلا ، ولكن النفس

المجردة من الكلمات ، وهذا الجسد المتناقل

سيسقطان متأخرين ، في هدوء الظهيرة الفخور بنفسه
ليس أكثر من واجب ان تنام ، ناسين التجديف ،
على الرمل المتعطر ، الطريخ ، وكم احب
ان افتح فمي لكوكب الخمر الفعّال .

ايها الزوجان ! وداعا ، ساذهب لارى كيف اصبحتما .

صيف ١٨٦٥

هيرود ياد

فتحة قديمة (مقتطفات)

المربية

زائلة ، وزائل جناحها المخيف بين الدموع
المسكوبة من الحوض الذي يعكس الانذارات
تطلقها قطع الذهب العارية ، توبخ بها المدى القرمزي .
وفجر ذو ريش شعاري قد اختار
برجنا الشبيه بقارورة الاموات وحجر الذبيحة
والقبر الثقيل الذي فر منه عصفور جميل
واللذة الوحيدة ذات الريش الاسود التافه
آه ، بلدان ملعونة وحزينة ذلك الريف
الغرفة المنفردة باطارها ، وعدة

العصر العدواني ، والمصاغ الخامد
كان صباغها القديم ، في السابق ثلجيا
وآثارها ذو ثريا مرصعة بالصدف
وطياتها لا فائدة منها بعيونها الخفة .
وعرافات عارضات ظفرهن الشائخ على المجوس
واحدة منهن ذات ماض مملوء برسوم الازاهير
على ثوبي الابيض المقفل بالعاج ،
عليه سماء تعجب بالعصافير وسط الفضة السوداء المبعثرة ،
تبدو كأنها راحلة ، في طيرانها لابسة كالطيف
غيرا يحمل أيتها الورود
بعيدا عن السرير الفارغ تخفيه شمعة مطفأة ،
غيرا يفوح من قطع الذهب الباردة ويحوم حول جرات صغير
باقية من الازهار الكاذبة الى القمر .
(وواحدة منها تتناثر كالشمع المنتهي)
ومنها الاسف الطويل ، والجلوع
تغمس كلها في اناء واحد ذي بريق ضعيف .
فجراً يجر جر أجنته بين الدموع .
ظل خرافي ذو بدائع رمزية
وصوت من ماضي التذكر الطويل
هل ان حلمي مستعد للظهور ؟
ايضا في طيات الفكر الصفراء

منسحباً قديماً مثل نجمة عطرية
فوق كومة غامضة من الكؤوس المقدسة الباردة .
ومن خلال الثقوب القديمة والطيات المتصلبة
المفتوحة تبعا للحن والدانتيلات النقية
الموجودة في الكفن ، الذي يترك من خلال حرائره الجميلة
الرنين الشائخ المثلث ، يخرج بائسا .
(آه ما اشد البعد في تلك النداءات الالهية) .

والبريق القديم المتشح بالارجوان غير العادي
والصوت الضعيف الزائل المحروم من خادم الكنيسة .
هل يترك بريقه الذهبي في عظمته الاخيرة .
وايضا المزموذو المقاطع المبتهلة .
عند ساعة النزاع وصراعات الموت .
وبقوة الصمت والظلمات السوداء .
يدخل كل شيء في غياهب الماضي البعيد .
خاضعا للقدر ، مهزوما ، رتبيا ، كليلا .
كما تستسلم مياه البرك القديمة
لقد غنت هي ، واحيانا بدون تنسيق . مما يشكل دليل الحزن .
السريير ذو الصفحات الممتازة .
البادي هكذا بدون فائدة كما في دير ، ليس من الكتان .

ليس له من الاحلام المنطوية كتاب السحر العزيز .
ولا القبة كالتي توضع فوق المذبح لا تعكس شيئا .
هل له عبير الشعر المنسدل كانه ميت ؟
ابتها الطفلة الباردة لانها احتفظت في لذتها الملحاحة
بنزهاتها في الصباح المرتعش بالازهار ،
وعندما حطم المساء الخبيث الرمانات .
الهلل ، نعم الوحيد الذي في الاطار الحديدي
للساعة التي تنوء تحت ثقل لوسيفر
مجروح دائما ، ودائها توقيت جديد
من قبل الساعة المائية ذات النقطة السوداء الباكية ،
التي تدور دائما تائهة مهجورة وليس على ظلها
اي ملاك يرافق خطوطها التي لا يمكن التعبير عنها .

شتاء : ١٨٦٥ - ١٨٦٦

« شعور عند غياب الشمس »

اظافرها النقية ترسل الى الاعلى عقيقتها ،
وحامل المشعل يحمل الالم العميق في منتصف الليل هذا
وكم من حلم في كتاب صلاة الغروب احرقه الفينيق
ولم تتلق رماده اية خاية .

وعلى المائدة في الصالة الفارغة : لايتيكس La Ptyx

ولا اثناء مكسور تافه ذو عدمية رنانة
(لان السيد قد ذهب يستقي الدموع من الستيكس^(١)
مع ذلك الشيء الوحيد الذي يتشرف به العدم)

ولكن بالقرب من التقاطع في الشمال الخالي ، قطعة ذهبية
تختلج في نزعها الاخير ربما بالتناقص مع مشهد
الليكورنات^(٢) التي تقذف النار الى ملائكة الماء .

هي المتوفاة العارية في المرأة ، لا تلبث
من خلال النسيان المحبوس في اطارها ، ان تطلق
من الاهتزازات اللحن السباعي .

١٨٦٨

الليل الموافق .

اييجيتور : (مقطع)

« التعليق الرابع »

« رغم ممانعة امه ، وذاها للعب في القبور »

... قال : لا استطيع ان افعل ذلك بجديّة ، غير ان الالم الهائل

الذي اشعر به كوني اعيش في اعماق ذلك الضياع المشتت الغير الواعي

(١) نهر في جهنم يجري حوله سبع دورات وماؤه يمنح الخلود للجسام وقد غطست نيس
ابنها اخيل في مائه وهي ممسكة به من عقبه ، فاصبح المكان الوحيد من جسده الذي يمكن
ان يصاب بحرق من خلاله .

(٢) حيوان اسطوري بجسم حصان له قرن في وسط جبينه .

للأشياء التي تعزل مطلقة : انه يشعر بغياب « الانا » المثلة بالعدم ذاته . يجب (يشرب خصوصا ليجد نفسه) ان اموت . وبما ان هذه الكأس تحتوي على العدم من جنسي المستمر حتى وصل الي (هذا المهديء الذي لم يأخذه ، انما الحدود ، الخالدون قد حفظوه وحده من الغرق) لا اريد ان اعرف العدم قبل ان اعيد الى اهلي هذا الذي من اجله اوجدوني - العمل الذي لا معنى له والذي يشهد على بطلان جنونهم (ان عدم الاهتمام يلاحقي ويلطخ وحده موقتا مطلقا) .

ذلك منذ ان جابهوا ذلك القصر في كارثة غرق دون شك - الكارثة الثانية لهدف ما سام » .

لا تصفروا لانني قلت « بطلان جنونكم » سكوتا - لا من ذلك العتة الذي تريدون اظهاره قصدا ، اواه . حسنا من السهل عليكم جدا ان تعودوا الى الاعلى تبحثون عن الوقت ، وان تصبحوا - هل ان الابواب مغلقة ؟ انا وحدي - انا وحدي - ساعرف العدم اما انتم ، انتم فتعودون الى طبيعتكم .

اني انطق بالكلام لاغمسه من جديد في بطلانه . انه يرمي الودع ، قضي الامر ، اثنتا عشرة - الوقت (منتصف الليل) من يخلق يجد في نفسه المادة والمجموعات ، والظروف » . . .

شتاء ١٨٦٩ - ١٨٧٠

« نخب جنائزي »

اواه من سعادتنا ، انت ايها الرمز الذي وضعه القدر .
لا تظن اني بأمل التخلص من الجنون ، وإراقه الخمر الشاحبة .
والرجاء الصادر عن الممضى السحري
اهدي له كأسى الفارغة حيث يتألم مسخ ذهبي .

ظهورك لن يكفيني
لاني وضعتك بنفسى في مكان رخامي .
الايدي تحتفل باطفاء الشعلة .
امام الحديد السميكة لآبواب القبر .
ولا يجهلون ان من السهل على من اختير للاختفاء
انشاد غياب الشاعر .
الذي احتواه هذا الاثر الجميل .
واذا لم يكن ذلك الا المجد الساطع للمهنة
التي تستمر حتى ساعة الموت المشتركة والملعونة ،
فيبدو انه يعود من خلال زجاج القبر
حيث الغياب ينعكس باعجاب ، نحو الشمس الصافية -

رائعة ، كاملة ، وحيدة ، هكذا
ترتجف من الحماسة ، الكبرياء الزائفة للرجال .
هذا الجمع الخائر يعلن : نحن
الظل الخفيف لاشباحنا المقبلة .

غير ان لافنة الاحزان تفرقت على الجدران القذرة .
لقد كرهت الرعب المتجلى في دمعة .
وعندما واحد من هؤلاء المارة اصم لا تثيره حتى قصائدي المقدسة
معجب بنفسه ، اعمى وابكم .
ضيق كفنه الغامض . يتحول
الى بطل عذري للانتظار الطويل .
الهوة الواسعة حملتها في تكاثف الضباب -
الريح الغاضبة للكلمات التي لم يقلها .
العدم لذلك الرجل الزائل منذ زمن .
« ايها الذكريات الافقية انت ، ما الارض ؟ التي تزجر
بذلك الحلم ، والصوت الذي يزول وضوحه ،
ان للحيز لعبته وهي صرخة : « لا اعرف »

والسيد ، بعين عميقة قد هدأ على طريق خطواته
من جنة عدن الايمان القلق ،
فقط بقيت قشعريرته النهائية ، في صوته
التي ايقظت من اجل الورود والياسمين سر اسم
هل هو من ذاك المصير الذي لم يبق منه شيء . كلا ؟
اواه ! انتم جميعا . انسوا الايمان الغامض .
فالعبقريّة السامية الابدية ليس لها ظل .
اما انا ، فمن رغبتك القلقة ، اريد ان ارى

من اجل من انبثقت امس ، في واجب
المثل الاعلى الذي تقدمه لنا البساتين عن ذلك الكوكب
للبقاء من اجل شرف الكارثة الهادئة ،
حركة سامية تطلقها موسيقى
الكلمات ، والارجوان الشمل والكأس المقدسة الصافية
التي يعزها المطر والياقوت ، والنظرة الشفافة
الباقية هناك على تلك الازهار التي لا تذبل واحدة منها ابدا
بين آخر الليل وطلوع الفجر .
انها مكان اقامة قادتنا الحقيقيين
حيث على الشاعر مهمة متواضعة وواسعة
تقوم على منع الحلم عدو جماعته من دخولها
لكي يجعل صباح راحته المتكبر
عندما الموت القديم كما هو بمفهوم غوته
لا يفتح عينيه المقدستين ويسكت ،
يبعث من الممشى العام المزين
التمثال الصلب حيث يرتمي كل ما يؤذي
والهدوء الميخيل ، والليل المتراكم .

« الزّي الاخير »

« مقاطع »

باريس في ١٥ / ١١ / ١٨٧٤

لم يحدث تحول بارز كبير في الزّي فيما ظهر منذ خمسة عشر يوما او اطلقته ازياء الحفلات الراقصة نفسها ، موضوع بحثنا . فاثواب اولئك النسوة المجتمعات العاليات هي التكلف بعينه المغامر احيانا ، والجريء ، والمستقبلي تقريبا ، يخرج الى النور من خلال التقاليد القديمة ، ومن ينظر ير ، مختلطة مع الحرير اعراض سبق ان ظهر من خلالها السر المخفي تحت القماش الشفاف ، او التول ، او المطرقات .

ان التقاليد التي تخضع لها بشكل او بآخر جميع ازياء الحفلات الراقصة استطيع ان احدها كما يلي : جعل الالوهية الظاهرة في غيومها خفيفة ، متبخرة ، هوائية بتلك الطريقة السامية من السير التي تدعى رقصا .

مادة اولى ووحيدة :

اذا كانت اقمشة اثواب حفلات الرقص التقليدية تكفي بان تحيطنا بما يشبه الضبابية المتطايرة المصنوعة من جميع الاشياء البيضاء . فان الثوب نفسه بالعكس سواء اكان سترة ام تنورة ، يشدُّ على الجسد كالقالب اكثر من ذي قبل ، مما يشكل تعارضا للذيذا ومعقولا بين الغامض وبين ما يجب اظهاره .

ومثالاً على تلك القاعدة التي وضعها اسمى ملوك الازياء ، ولم
تتبعها فوراً آلاف النساء المعجبات السترة المشدبة من فوق الى تحت محتوية
الردفين ، والتنورة المنبسطة من امام . بشكل تؤلف معه هذه الاخيرة
شريطاً للاولى في منتصف الجسم ، ثم الخمار ، الم تأخذ اوروبا هذا
الذوق الجديد من الشرق .

واضيف : دائها الكثير من الجواهرات الشقراء البيضاء المرصعة
بالسبع الابيض ، ومطرزات من الحرير المنبسطة على التول . الف شعور
رائع يمكن ان تحدثه تلك الازياء التي تقلد ثمار الأحلام أو ثمار جنائنا ،
واحيانا تبدو كأنها مرصعة وبيضاء جدا .
مرغريت دي بونتي .

« العذري »

العذري والحوي ، والجمال اليوم
هل سيمزقنا بضربة جناح سكرى .
تلك البحيرة القاسية المنسية التي يعذبها تحت سبائك الجليد البلورية
الجليد الشفاف للتحليقات التي لم تهرب .

يجعة من الماضي تتذكر انها
بسمو ، ولكن لا بدون امل - تخلصت
لأنها لم تنشد المنطقة التي يعيش فيها الملل
عندما تألق منيثقا من الشتاء العقيم .

ستهتز رقبتها جميعها لذلك التزع
المفروض على الطائر من قبل الحيز الذي ياباه ،
لا من الرعب من الارض حيث يؤخذ الريش .
والطيف الذي في ذلك المكان يظهر لمعانه الصافي
يمكث جامداً في الحلم البارد من الكراهية
الذي تحمله البجعة في النفي الذي لا نفع فيه .

١٨٨٥

« اي حرير »

اي حرير من سلاف الزمان

حيث « شيان » Chimène ترهق نفسها

يساوي الجسد العاري الخام

الذي تمدينه ، خارج مرآتك .

ثقوب الاعلام المتأمل

تعالى في جادتنا ،

اما انا فلي شعرك العاري

لاغرق ناظري الفرحين ،

كلا الثغر لن يكون اكيدا

من انه سيتذوق شيئا في عضته ،

اذا لم يصبح اميرك المحب ،

في تلك الباقة الضخمة
تلاشي مثل زمردة ،
صرخة الاعداد التي يخفيها

ظهرت سنة ١٨٨٥

« العزيزة »

اواه ايتها العزيزة جدا ، بعيدة كنت ام قريبة ، وبيضاء
بللثة شديدة ، انت ، يا ماري احلم بك
بسلاف نادر صادر باكذوبة
عن باقة ما من البلور المسود

هل تعرفين ذلك ، نعم ، اما بالنسبة لي فما منذ اعوام
ودائما ، بسمتك المتوهجة تطيل حياة
الزهرة نفسها بصيفها الجميل الذي يغوص
في الماضي ، ومن ثم في المستقبل ايضا .

يلهي الذي في الليالي يبحث في بعض الاحيان عن ان يسمع نفسه
او عن ارق كلمة اخيرة دعتك
تمتلئ حماسا لأقل شيء يتحدث عن شقيقة .

كانت كنتزا « كبيراً » ولها رأس صغير
علمتني تماما حلاوة مختلفة
في قبلة من شعرك ، تعبيرها الوحيد .

« المجد »

المجد لم اعرفه الا بالامس ، انه يستحيل نقضه ، واني لا ابالي في ان يدعوني احد كذلك . مائة ملصق تمثلت العهد الذهبي الغير المفهوم للازمان وخيانة الحرف قد هربت كما من جميع اطراف المدينة ، عن ناظري المتطلعين في الافق برحلة على الخط الحديدي ، مأخوذين ، قبل ان يجالكا بمعميات الافتخار ، التي يحذنها القرب من الغابة وقت تألقها .

وكالنشاز خلال الاندفاع دوت صرخة مشوهة ذلك الاسم المعروف لتظهر استمرارية القمم المتأخرة في الثلاثي : فونتينيلا الى درجة انني شعرت كانها جليد التصرف العنيف لقبضة تشد على الحلق كمن يقاطع صارخا : اسكت . لا تبح بعواء يبدد الطيف الذي حفر هنا في فكري ، على ابواب القاطرات التي تصطفق تحت ريح مستوحاة متناسقة وراء السياح الذين . تقيأتهم . وهذوء كاذب نشرته الغابات الكثيفة ينشر جوا غير طبيعي من الوهم ، ماذا تجيبني ؟ ان هؤلاء المسافرين تركوا اليوم من اجل محطات العاصمة ، وانهم استخدموا الصباح على سبيل القيام بالواجب ، واني لا انتظر منهم جميعا ، بعيدا عن احتكار سكر أنتشرين الجميع بسبب الليبرالية المشتركة الطبيعية للدولة ، شيئا سوى صمت مستمر خلال الوقت الذي يكفي لابتعادي عن جمهور المدينة منطلقا نحو الذهول المسيطر على تلك الأوراق الساكنة جدا للدرجة ان ليس من المنتظر ان تبعتها اية ازمة في الهواء . اليك دون اي مساس باستقامتك نوعا من العملة .

واذ برجل لايس بذلة رسمية لم يكن ينتظره احد ، يدعوني الى محكمة ، فاسلم بطاقتي دون ان اقول كلمة ، بدلا من الرشوة المعدنية .

ولكن يمكنك ان تخضع ، اجل ، فلا ترى غير الاسفلت ممتدا عند قدميك ، لانني لم استطع حتى الان ان اتخيل في شهر تشرين الاول هذا الفخم غير الاعتيادي انه من بين الملايين من المخلوقات الذين رتبوا فراغهم بشكل رتابة قوية من رتابات العاصمة حيث يحى منها هنا التسلط مع صوت الصفارة المنبعث من تحت الضباب ، ان اتخيل انه لا يوجد هارب واحد بالسرغيري يشعر مثلي بوجود الدموع المرة المشرقة هذه السنة ، وبالحيرة المترددة في فكر الهاربين من الصديق كما يهرب من الاغصان وبرعشة ، وبكل ما يجعلنا نفكر بخريف تحت السماء .

لا احد وفراعاي مرفوعتان كمن يحمل ايضا قدرا من الشك السري ويحمل غنيمة تافهة جدا الى درجة يمكن ان تظهر ، ولكن دون ان انطلق حالا في تلك المسامرة النهارية مع الجلود المائلة على واحدة من العجرفات الما فوق الانسانية (هلاً يجب البحث عن اصالتها ؟) ، ولا ان اتجاوز العتبة حيث لطخات ترهق الى درجة عالية جميع الاحلام السابقة ، لبريقها الذي يحول الى ارجوان في الغيوم ، الكون المقدس للمختلس الملوكي الذي ليس امامه سوى المجيء : كنت انتظر ، لاكونه ، ان تتحول الحركة العادية البطيئة والمتكررة الى ابعادها كوههم طفولي يحمل معه من العالم الى مكان ما ، القطار الذي اوصلني الى هناك وحدي .

. ١٨٨٥

« الثلاثية »

التريتيك - Triptyque

- ١ -

هل أن كل مجد يطلق عند المساء كالبحار
لطخة في مبادرة مخنوقة ،
دون أن تستطيع المناسبة الخالدة
البقاء في الحياة بعد الهجران .
غرفة الوريث القديمة
الغني جدا ولكن من ذكريات المجد
لن يجد فيها حتى الدفء
عندما يأتي من الممشى
حشرجات الماضي الضرورية
متشبهة كالملازم
بالقبر المقدس للبوح
تحت رخامة تعزله
لا يلتهب من نار أخرى
غير المنضدة البراقة

- ٢ -

الرقبة المهملة المنتبقة من المؤخرة والقفزة
للزجاج الوهمي
دون ان تنير السهرة المرة
تصبح منقطعة .

اعتقد تماما ان ليس ثمة من ثغرين
لا امي ولا عشيقتها
قد شربا مرة من الوهم نفسه
انا ، جني الهواء القابع بذلك السقف البارد .

الاناء الصافي الذي لا يحتوي اي شراب
غير الترمل الذي لا ينضب
بحرج ولكنه لا يقبل باعطاء .

قبلة ساذجة من اشد القبلات التصاقا بالموت
لا تطلق شيئا ، من العبير يعلن
عن وردة في الظلمات .

- ٣ -

مطرزة تتلاشى
في رية اللعبة العليا
لا تفتح الا كالتجديف

عن الغياب الابدي للسريـر .

ذلك التزع الابيض الاجماعي

للخضرة مع نفسها

الكامن وراء الزجاج الشاحب جدا

يطوف أكثر مما يخفي .

ولكن لدى من الحلم يتلون بلون الذهب

وحيث نام حزينا ماندولين

في جوف العدم الموسيقي .

كما نحو نافذة ما

ومن بطنه فقط

يمكن ان يولد أحد .

١٨٨٧

« تسلييات البريد »

- ٧ -

والسجادة تحت خفيك الدافئتين

عندما تتلقين تلك البطاقة

اقرئي في اعلاها : ساحة سان فرانسوا

شارع هل هو مورو ؟ عزيزتي فرلين .

١٧٧

- ٣٩ -

فيلا الفنون قرب جادة
كليشي ، يرسم السيد رينوار
وامام كنف عار
يحطم شيئا آخر غير اللون الاسود .

- ٤٠ -

للسيدة اوجين مانيه (برث موريزو)

احمل هذا الكتاب عندما يولد
فوق « الغابة » الفجر القرمزي ،
الى عند مدام اوجين مانيه
في الشارع البعيد ، شارع فيلجوست اربعين .

١٨٨٧

« مروحة »

السيدة مالارميه

مع شيء ليست لغته
سوى خفقة في السماء
سينطلق الشعر المقبل
من المسكن العزيز جدا .

١٧٨

ايها الجناح المنخفض للكلمات
تلك المروحة ، اذا كانت هي
نفسها التي من ورائك
كمرأة ما قد لمعت .

صامته (حيث سينزل
ملاحقا في كل ذرة منه
قليل من الرماد الذي لا يُرى
والذي يجعلني وحده حزينا)
هكذا دائما تظهر
بين يديك ، بلاكسل

١٨٩١

هدايا اخرى للسنة الجديدة .

- ٤ -

كاس ماء

الى السيدة ميري لوران

شفتك على البلور
ترسم جرعة بعد جرعة
الذكرى الارجوانية والحية
للوردة الاقل ذبولا .

١٨٩٥

« السائقة القديمة »

للسيدة نفسها

ان قلبي الشائخ جدا لا يخفي
هنا الامل في ان تجمعني
بتزوة هذا الخف او ذاك
تحت قدميك ، الجمرة المتناثرة .

١٨٩٨

« قبر شارل بودلير »

المعبد المدفون ينث من فم
البالوعة القبرية التي يسيل منها الوحل والاحجار الكريمة
بشكل كريح صنما ما : يدعى انويس
خطمه كله ملتهب مثل النباح المفترس .
او ان الغاز الحديث الذي يلوي الفتيلة المبهمة
التي تمسح كما هو معروف ، الاثام القائمة
يضفيء حائرا ، العانة الخالدة
التي تغيب بوبرها تبعاً لتحرك الفانوس .
اية اوراق يابسة في المدن التي لا مساء لها
نذرية ، يمكن ان تبارك مثلها وتعود
فتستقر فوق رخام بودلير بدون فائدة

على الوشاح الذي يزورها وهي غائبة مرتعدة
ظلمها كأنه سم مسيطر .
نتشقه دائما ولو هلكنا .

١٨٩٣

« اما بشأن الكتاب »

تستسلم المجموعة الموسيقية الكامنة عن طريق القراءة للفكر الذي
يستعيد بنغم اقل : المعنى : ولن تنقصنا اية وسيلة فكرية لاثارة
السمفونية غير أن تلك الوسيلة تصبح نادرة ، وهذا كل شيء - بسبب
الفكر ليس في الشعر الموسيقي على اروع ما يكون القريب من الفكر ،
اي نقص .

لماذا - ان دفقا من العظمة ، او الفكر ، او التأثير ، قويا بعبارة
متابعة ، ويخط كبير ، وبسطر واحد في الصفحة في مكان مرتب . الا
يستوقف القارئ لاهتا ، لدى الكتاب بكامله ، مع اثارة لطاقة الارتياح
فيه : الاطار، الدقائق ، المجموعات حسب أهميتها : التفسيرية أو المشتقة
تعتبر شبه زخارف .

. ١٨٨٥

« سر الحروف »

« مقطوعات »

مميزات خالصة ستكون هذه المرة تحت رحمة المهرجين من الدرجة الدنيا .

على كل كتابة ، عدا ما تحتوي من كنوز ، ان تقدم مع الكلمات معنى مختلفا بالنسبة الى الذين يستعملونها بعد كل شيء لغرض آخر غير اللغة .
انهم يتوصلون الى تحويل الفراغ عن مجراه مزهوين بأن شيئا لا يتناوله لدى النظرة الاولى .

تحية ، صحيح ، من هنا وهناك . .

واذا رغم كل شيء ، لم يعكر لست ادري اي بريق عميق لا ينقسم
عن السطح الواقع تحت النظر مما يسترعي الانتباه - فان الخبثاء من بين
الجمهور المطالب بالكف عن ذلك ، يزعمون بجدية بان المعنى حقا غير
واضح .

ولشد ما يتعرض من توجه اليه تلك الضربة الى السخرية الشديدة اذ
يعرفونه في سخرية كبيرة ، وضحلة - هكذا دائما - ولكن ربما ليس بالمقدار
نفسه الذي ينطلق فيه التيار اليوم كمجموعة وبطرف .

يجب ان يكون هناك شيء سري في اعماق كل شيء ، وانا اؤمن عن
وعي بوجود شيء من الصعوبات ذات المعنى المغلق والمستتر في داخل
الشأن العام ، لانه ما ان تجابه تلك المجموعة اي اثر ولو كان حقيقة

موجودة مثلا على ورقة وفي كتابهما - وليست موجودة بحد ذاتها - حتى تتحرك كالاعصار الغيور لتنسب الغموض الى اي كان بشكل غزير وجلي .

وسذاجتها تجاه الكثيرين ممن يخفون عنها ، كأنهم يقومون بعملية رابحة تظهر باقصى جلاء : وعميل الظل ، الذي يدلون عليه لا يقول اية كلمة مع ذلك الابهة هي الاحجية بذاتها لا تقطع بشيء محركا ثوبه كالمروحة كانه يقول : لا افهم كما يعلن البريء معاقبا نفسه .

- -

- اعرف انهم يريدون حصر الاسرار في الموسيقى ، بينما الكتابة تزعم ذلك .

النغمات السامية الصادرة عن الآلات الموسيقية وهي نتيجة التتابعات الانتقالية ، ترتفع واضحة اكثر بوجود مجموعة الانوار التي لم يتمكن اي تفكير من ادراكها : يتساءلون باية عبارات من اللغة ، اذا لم يكن لغة الفكر، ونحن نصغي، يمكن ترجمتها، بسبب تلك الميزة التي لاتضاهى ، ان انسجاما مباشرا في العلاقة مع ما لست ادري من الشعور تفجره كلمة متداخلة .

الكتابة وهي الموسيقى الصامتة للتجريد ، تستعيد حقوقها تجاه سقوط الالحان العارية ، وكتلتها الموسيقي والكتابة تستدعيان فصلا مسبقا بينهما هو الكلام المحكي ، بالتأكيد خوفا من الوقوع في الشرثرة ، ونجد

المغامرة نفسها المتناقضة : فحيث تسقط الواحدة ، تنطلق الاخرى جارة معها قماشاتها الاصلية .

كل شيء ما عدا ذلك ، تافه لكي اتماسك نفسي . وقد انطلقت مفعما بالنيات ، بما ان المطلوب اسلوب ، محايد كما يخيل البعض - لا يفرق التعبير عنه عند الغطس ولا يرشح بالاحوال التابعة ، مغلق امام المنفذ الذي هو القانون .

اي محور اعني في تلك التناقضات تتمحور عليه طاقة الفهم ؟ يلزم ضمان .
التركيب اللغوي .

ليس فقط بالتركيبات الفورية التي تحتويها الاحاديث السهلة حيث التصنع يأخذ مداه الواسع للاقناع ، يرتدي الحديث بالفرنسية اناقة تظهر في عدم التكلف ، والماضي يشهد على تلك الميزة التي كانت في بادىء الامر هبة عرق مستحبة جدا . غير ان ادبنا يتجاوز . . الاسلوب او المراسلة او المذكرات ، والمسالك الصعبة كخفقات الاجنحة ستنضب ايضا : ومن يجتزمها بين لنفسه هيكلية خاصة صافية ، تتضمن العواصف الاولى التي يطلقها المنطق ، والحديث الأخذ شكل جملة يبعدها الاستخدام المتعدد للحوادث الطارئة ، يتشكل ويرتفع في شيء من التوازن العالي ذي ذبذبات ناتجة عن بعثرة التركيب العادي للكلمات .

واذا شاء احد وقد اثارته الحماسة المفاجئة ان يتهم ، فاللغة هي موضوع الاتهام واليك التفاصيل :

- الكلمات بحد ذاتها تتألق بوجه يقر الجميع بأنه اندر شيء في الوجود
او يتناسب مع الفكر مركز الرقاص المتأرجح : الذي يدركها مستقلة عن
التابع العادي ، منعكسة كما على جدران المغارة ، طالما استمر تحركها او
مبدؤها ، باعتبار كونها لا تقال في الخطب . ملبية بسرعة ، لتبادل نيران
عن بعد او ظاهر بشكل تعابير ذات معان متعددة كاطار ، قبل ان
تنطفئ .

اما النقاش - الذي تحوله البداهة المتوسطة الضرورية الى تفصيل
فيبقى من ميدان النحويين . حتى ان المطلع يخدع نفسه في كل مناسبة ،
رغم ان الخلاف مع الواقع المضطرب لا يسجل ميلا عاما لمصلحته اذا رأى
ان هناك من يشعر بالحاجة الماسة الى تمييزه عن المخبرين : فهو يرفض
تهمة الغموض ، ولماذا لا ، في الشأن العام واشياء اخرى من مثل عدم
التناسق والتكرار والسرقة الادبية ، دون ان يلجأ الى لوم خاص او واق -
او واحدة من مثل السطحية ، غير ان هذه الاحيرة خاصة بالاشخاص
الذين ، رغبة منهم في تجريد الجمهور من الفهم ، يكونون اول من يظهر
الصعوبة كحقيقة واقعة .

اني افضل امام التهجم ان اثبت بادلة المهاجمين انفسهم ، ان
المعاصرين لا يعرفون كيف يقرؤون الا في الصحف حيث تتوافر ميزة عدم
التشويش على مسرى الاهتمامات
القراءة
تلك العادة -

التي تقوم على الاستناد حسب الصفحة ، الى الفراغ الابيض الذي تفتتح به السهولة بحد ذاتها ، وتناسي حتى العنوان المعبر بشكل واضح : وعندما تبدو الصدفة المنهزمة كلمة كلمة على خط واحد في اصغر فقرة مبعثرة ، يعود الفراغ الابيض الذي كان قبلا احتماليا بلا اساس ، الى ان يصبح اكيدا الان ، ليستتج من هذا ان لا شيء وراء ذلك ، ولا ثبات اصالة الصمت .

عذرية تبدو في وحدتها امام شفافية النظرة الكاملة ، كأنها منقسمة الى مقاطعها الطاهرة التي تشكل الواحدة والاخرى دلائل على الاحتفال بعرس الفكر .

النغم او الغناء وراء القطعة الادبية اللذان يقودان الوحي هنا وهناك ، يعطيانها موضوعها الافضل وجمالها غير المرئيين .

١٨٩٦

« السفر »

ليكن هذا السلام ، رسول
الزمن ، للاهتمام الوحيد بالسفر
الى وراء هند عظيمة ومضطربة ،
الرأس تجاوزه مؤخرة السفينة
كما لو انها على دوقل منخفض
غاطسة مع المركب

وعصفور يوح جديد
يزغرد دائما بالافراح .

كان يصرخ برتابة
والدقة لا تتحول ،
عن منجم لا فائدة منه ،
والليل ، والياس والاحجار الكريمة .

بغناؤه المنعكس حتى
ابتسامة فاسكو الشاحبة :

١٨٩٨

« ترتيلة القديس يوحنا »

الشمس التي اثارها
توقفها غير الطبيعي
عادت حالا الى الانخفاض .
وهي تتأجج .

اشعر كأن في فقراتي جميعها
تنتشر ظلمات
وكلها في قشعريرة
تتحد .

١٨٧

ورأسي المرتفع
كالمراقب الوحيد
في التحليقات المنتظرة
لذلك المنجل .

وكالانفصال صريح
يفضل ان يبعد او يث
الخلافات القديمة
مع الجسد .

انه ثمل من الصيام
ويتثبت بان يتبع
بقفزة مضطربة
نظرة الصافية

هناك في الاعلى حيث البرودة
الابدية تعاني
من ان تتجاوزها
كلك ايتها الكتل الجليدية

ولكن حسب العماد ،
ومستضيئاً بالمبدأ
نفسه الذي اختارني
ينحني بتحية .

« عرس هيرود ياد »

مقدمة

اذا

والاحترام المصطنع كما للهالة المشعة

هناك ، بدائرتها المتعاضمة

بغياض القديس ذي اللسان المتصلب

ولهيها الـ والفارغ

الا اذا كانت ربما ناتجة عن امتزاج

الخيالات الرومية المجمدة - بصدمة غير موفقة

والتي يؤدي هروبها الى تلف

الابريق المحذب ، والشمعدان اللولبي

للأبد دون ان تهب اي ذكرى للمساء .

وعلى القطعة الموروثة من الخزنة

المصنوعة من معدن ثقيل كثير الاستعمال حيث عدم الوضوح

بقلق شديد وعنقوان غريب ،

نجهل اي قناع قاس ومفترس

ينار بشكل متتصر وحاسم واذا

كان الخيال الثاقف لوعاء ثمين

اطفىء الآن بشكل سيء . هو نفسه

تحت نيرانه الجشعة ، لا يمكن ان يحتوي
على اللذة المنتظرة من المائدة العرسية
المقامة لاجل ملكتنا الطفلة والضيف .

حتى يستمر

كشيء عزيز جدا ، وجميل وغزير
حتى عندما الجوع الشديد المتحول الى غيبوبة
يمزجها فما الى فم ، ثم يمرغها ،
الغذاء الاعلى الذي يذيقه احدهما للآخر .
عندئذ قل لي ايها المقل المقل للكلام ، لماذا
تمكث هنا وتخلد هادئة
بقليل من التفكير ، وهي بفلكها الثمين
ويعناد لكي تصبح كاملة ، تمتص
حتى الافق الذي يموت في بريق اخير
ذلك الفراغ القدر والصامت لقصة .

١٨٩٨

« ملاحظات تتضمن شروحات لبعض القطع »

القديسة

وجهت هذه القصيدة في كانون الاول سنة ١٨٦٥ الى السيدة برونه
Brunet بمناسبة عيدها الموافق عيد القديسة سيسيليا (وهي كما هو

معروف شفيعة الموسيقيين) وكان برونه الشاعر الريفي حرفيا يعمل في الزجاج . المقطعان الاولان يدوران حول موضوع : « في النافذة : « القديسة » والمقطعان الاخران يدوران حول « ذلك الزجاج العائد لخزانة الهيكل » ويجب اعتبارهما جوابا للمقاطع التي تفتتح القصيدة : « في النافذة . . . » وهكذا نجد تكرارا ، ومطابقة ، وتنوعا . فالنافذة تصبح خزانة فوق مائدة الهيكل ، وكذلك الماضي والخلود ، والموسيقى والسكون ، كما تمجد تكرارا للنافذة في موهبة الشعر والجناح (طيران المساء) الذي يؤلف القانون وكان صدر في السمفونية الادبية .

الفتحة القديمة

الابيات من ٢٦ الى ٣٠ : واحدة منها تبدو اريحا
البيت ٢٧ : عندما يقول ثوبي ، تتمثل المربية في احدى العرافات
المرسومات على الاقمشة
البيت ٢٩ : الفكرة تنطلق من المربية : « كما لو اني كنت راحلة ؟
مرتدية العصافير والاطباق » .
البيت ٣٢ : اريج الذهب البارد يبدو انه يمثل المربية (راجع عرس
هيرود ياد - المشهد الوسيط) . انها تحمل العطر الاخر : عطر الزهور .
البيت ٤٠ : « هل انه حلمي ؟ » كما لو ان المربية كانت ربما
شخصاً مرسوماً على السجاد ، وصوتها يمكن ان يكون صوت التي ترتل
صلاة المحتضرين .
البيت ٦٠ : الكتان ليس كذلك ، بدون فائدة .

الايات ٦٤ - ٦٦ : قصر نزهاتها على الصباح والمساء .
البيت ٧١ : الهلال الحديدي يتقدم دائما ساعة جديدة بينا هيرودباد
لا تزال تطوف ثائثة « دون ان يرافقها اي ملاك » .

نخب جنائزي

البيت الاول : انت « تعني تيوفيل غوتيه » .
الايات من ٢ - ٥ : لا نعتقد بانني بسلام يكون سلام العته وباراقة
الخمر اقدم كأسى الى الرجاء (في ان ارى شبحك يظهر) في آخر
المشى . الكأس تحمل صورة مخلوق عجيب يمثل القديس يوحنا .
من ٩ - ١٠ : والذي عين لكي ينشد غياب الشاعر لا يجهل
من ١٢ - ١٥ : عظمة المهنة المتممة حتى ساعة الموت المشترك
والحقير تبدو انها تعود لتلتفت نحو الشمس
من خلال زجاج القبر حيث ينعكس الغروب باهية .
من ١٦ - ١٧ : العظمة المزيفة للرجال (المؤمنين) تخاف من ان
تؤكد نفسها قوية كاملة ووحيدة (كالشمس الصامته التي تموت) .
٢٠ - ٢١ : كرهت ان اذرف دمعة شبيهة بدموع (شعارات الماتم)
المسترة على الستائر الجنازية (الجدران التافهة) .

٢٣ - ٢٥ : المتكبر (كبرياء زائفة) الجشع والانكم (الليل والهدوء
في البيت الاخير من هذه القصيدة) .
٢٥ : البطل العذري للانتظار المتأخر (التمثال ، الشبح الذي
يؤمن به الجمهور) .

٢٦ - ٢٩ : العدم الذي يحفر حول هذا التمثال لانه لم يستطع ان يتحدث عن الارض عندما كان حيا .

٣٠ : هذا الحلم : يعني العدم .

٣٦ - ٣٧ : السيد قد هدا للايمان القلق الذي يحلم بالجنة ولم يبق منه الا قشعريرة في صوته عندما يستعرض الافكار باسمائها .

٣٩ : مهتم برغبتك (في ان يعيش شيء ما) .

٣٩ - ٤٧ : اني ارى الكلمات التي نطق بها الشاعر الغائب بالامس بينما هو يقوم بواجبه نحو الارض ، والتي تبقى متحركة في الهواء كالازهار .

٤٨ - ٥٠ : على الشاعر تقع مهمة منع جنة عدنه عن حلم المؤمنين

٥٢ : القديم : تغني قديم كما هو بالنسبة الى غوته .

اي حرير ...

في قصر الامل (١٨٦٣) يشبه شعر ماري بالعلم وكذلك الامر في القطعة الصادرة سنة ١٨٦٨ .

من الشرق الضارب في غابر الايام

لم ترد قطعة قماش

تشبه الشعر العاري

الذي تسدلينه بعيدا عن الجواهر .

وقد حولت القصيدة الى «ميري» ، ولكن شعور مختلف . فالاعلام

ليست ربما غير الغيوم التي يمزقها الغروب الظاهر في قطع اخرى عن

« ميري » حيث ترمز الى حلم من الفخر مرتبط دون شك بذكرى القصيدة التي اهلكت .

المجد

المعنى العام : في الخريف ، وفي محطة فونتينييلو نزل الشاعر من القطار ليقوم بنزهة في الغابة ، ويخشى ان لا يستمتع جماعة من السياح الى النداء الموجه من الموظف . وفكريا يامل ان هذا الموظف سيلوذ بالصمت ، غير انه يجد نفسه وحيدا فوق رصيف المحطة على مدخل الغابة العظيمة بينما القطار قد رحل .

التركيب : الفقرة ٢ : مائة ملصق هربت من ناظري المسحويين على الخط الحديدي قبل ان يتماسكا قرب الغابة (الجملة تختصر احساسيس الشاعر) .

الفقرة ٣ : صرخة شوهت ذلك الاسم (المعروف . . .) بطريقة غير متناسقة الى درجة اني شعرت . . .

لا تبدد الحلم الكامن في خيالي - لا تجعل بديها واقعيما ما يحزنني مسبقا (السياح الذين يتقيؤهم اصطفاق الابواب) يجب تقريب هذه الجملة من الرباعية الاولى لقبر بودلير : نباح ، النضوج ، تقبؤ .
نهاية الفقرة ٣ : لا اطلب الا هدوءا قصيراً اي الوقت الكافي للانفراد

الفقرة ٥ : ومع ذلك نفذ طلبي ويستدل على ذلك من الرصيف الفارع للمحطة ، لاني لا استطيع حتى الان التخيل انه من مليون انسان

مجمعين في هذه العاصمة لا يوجد هارب واحد يشعر بشعوري .

الفقرة ٧ : والذراعان مرفوعتان (كرجل يستريب او يحمل غنيمته) ولكن دون ان انطلق حالا من الغصون المائلة على واحدة (البطل) من العجرفات حتى اكونه (هذا البطل ، هذا المختلس الملوكي) .

تريبتيك .

١ . كل مجد

المعنى العام : الايات من ١ - ٤ : هل ان عاقبة كل مجد ظلمة وهجران .

الايات من ٥ - ٨ : اذا عاد الوريث النبيل الى غرفته لما وجد فيها حتى نارا .

الثلاثيات : بريق خزانة يمتد وحده تحت الرخام . (الايات ١٢ - ١٤) : صورة عن الماضي الذي يحاول عبثا ان يرفع شاهد القبر (الايات : ٩ - ١١) .

البيتان الاول والثاني : كل مجد يتصاعد منه الدخان عند المساء .

البيت ٩ : حشرجات الماضي تعود الى الخزانة .

بجمل الانشودة يمكن تقريبها من الفتحة القديمة (البيت ٢٠ وما يليه) : واظافرها الصافية ، وانشيد الى ميري ، وعرس هيرود ياد .

٢ - منبثق من المؤخرة والقفزة

المعنى العام : في الغرفة الخالية من النور ، رقبة الإناء او الشمعدان تنتهي دون ان تظهر فوقها الوردة (او البريق) المرتجاة .
البيت ١ : الرقبة تبدو منبثقة من زخرفة الخطوط .
البيت ٤ : مهملة يعني ان احدا لا يلاحظها .
البيتان ٦ و ٥ : ابدا لم يوجد مخلوقات : حتى ولا والدتي وعشيقها تقاسما الحلم نفسه .

الايات ٩ - ١١ : الاناء الصافي لكل شراب ما عاد الفراغ الذي لا ينتهي يفضل ان ينازع من ان يوافق .
الايات ١٢ - ١٤ : فم الاناء لا يعطي قبلة الا لليل دون ان يطلق اي شيء ، (حتى عبيرا) ينبيء به بالوردة .

« السهرة المرة » هي بدون تلك تلك التي يرفض فيها كل ابداع شعري ، الصفاء في الموت يمنع المشاركة . الرقبة التي لا تنتهي تحملنا على تخيل الطفل الفقير الشاحب ، وقطع رقبة القديس يوحنا .

٣ - مطرزة نزول

المعنى : عندما تنفتح الستائر المطرزة لا يرى من خلالها سرير واحد (في الواقع انها ستائر نافذة) ، وبياضاتها المزدوجة تتماوج دون ان توحى بالحب والتكفين . غير ان لدى الشاعر عودا (ماندوزا) يرقد حزينا ومن بطنه يمكن ان يولد احد (نحو نافذة ما ، لا في سرير) .

البيتان ١ و ٢ : ان المطرز يفقد واقعيته بتأثير الشعر (اللعبة

الاسمى) الذي يحول كل شيء الى فجر ، ويخلق هكذا الازدواجية
(الشك) . هنا ستائر النافذة تصبح ستائر السرير . يمكن سرير الطفل
الميت .

البيت ٥ : النزاع الابيض للستارين (يمكن ان يكون نزاع عنصري
كل تحول شعري ، محطما في هروبه نحو الفجر « الشاحب » شيئا آخر هو
واقعية الحس العام) .

البيت ٩ : ولكن « واقعية اخرى يمكن ان تحل مكان القديمة .

البيت ١٠ : العود هو بالسر امرأة ميتة .

كما ان القوافي في بعض الابيات تظهر اكثر مما هي العادة ، هروبا
نحو واقعية موسيقية .

مروحة السيدة مالارميه

على الصورة الواقعية - السيدة مالارميه امام مرآة تحرك مروحتها - يبدو
الشاعر عارضا صورته الخاصة . « وكعصفور البوح الجديد » يتم تطاير
المروحة عن البيت المقبل (جناح منخفض جدا للساعي : المخبر بصوت
خفيض) والخفقان نفسه يحفر في الماضي عمقا مرأويا ويطرد منها رماد
السنين او الكتابات - راجع الرباعية الجميلة عن المكتبة :

هنا يرقد الطيران النبيل الانساني
رماد يسط جناحيه مع تلك الكتب
وكي تنقذه جميعا
يجب ان تأخذ واحدا في يدك .

قبر بودلير

في الاطار المستعار من خمرة لمامي الخرق
« غالبا ، على الضوء الاحمر لفانوس
« تضرب الريح لهيبه وتضرب زجاجه
« في قلب حي قديم ، يشبه السرداب (لايبرت) الموحد . . . »

يعزل مالارميه شيئين : فم القاذورات (الرباعية الاولى) والفانوس
(الرباعية الثانية) ، فم القاذورات الناصح على الجدار العاصودي
للرصف . يشير ايضا الى مدخل قبر ، او ناووس . ويمكن ان يحملنا
ايضا على تصور فم نابج لكلبة جحيمية . وضوء الفانوس يضع في ذلك
بريقا يؤدي ايضا الى (حجر كريم) جعل الماء الموحد للساقية الذي يبدو
كأن الفم يقذف به متوهجا . واخيرا فان فكرة الدعارة وصورة عضو
المؤخرة هما بالتأكيد حاضران (راجع سوداء يحركها الشيطان) كما اننا
نجد العبارة الرمزية نفسها عن الجنس الحقيق في الطبيعة الميتة للعرس .
الابريق المحدث والشمعدان اللولبي .

واذا كان الابريق اللحدي يقابل « الفم اللحدي للقاذورات » فان
« الشمعدان اللولبي » يقابل الفانوس الذي يبرم « الفتيلة القذرة » والامر
يتناول هنا ايضا فانوسا زيتيا . والنار تشير مرة واحدة الى عضو مذكر وإلى
جديلة الشعر المتحركة (راجع الشعر ، طيران لهيب) . وتلك المرأة تعني
ايضا العبقريّة . والتشابهات بين الرباعية الثانية وترتيلا القديس يوحنا

ظاهرة جدا الى درجة ان افكار الجريمة والعقاب ليست حاضرة .
والثلاثيتان تشيران الى تمثال بودلير . وطيف هو طيف الشاعر وفي وقت معا
طيف المدينة يأتي فيجلس وهو يرتجف على رخام النصب .
البيت الاول : تنفت : تكشف ، تمثل .

البيت ٥ : الفتيلة : الجسم الذي يسمح تلك الأثام .
الابيات ٩ - ١٤ : اية اوراق نذرية يمكن ان تبارك « الرخام » بتقوى
مثل تقوى جلوس الطيف على الرخام ، وتلك تؤلف طيف هيرودباد
نفسه - سم اللقب الذي علينا ان نتشفه دائما رغم اننا نهلك بسببه .

الاهتمام الوحيد بالسفر

نظمت القصيدة للمفكرة التذكارية Album

Commemoratif التي نشرت بمناسبة الذكرى الاربعمائة لرحلة
« فاسكودي غاما » . وهي تتصل بالاثار السابقة مع قصائد مثل بين
الجدران الاربعة ، والنسمة البحرية ، وهيرودباد ، وقصائد بحرية من
المرحلة الاخيرة ، ومع الى الغيمة الضاغطة انت ، وضربة الودع ،
وسلام ، ولكن ايضا مع كثير من القصائد الاخرى كالفديسة وإيجيتور
والمراوح . وفي صورة البحار يعكس مآلومه واحدا من مواقفه : الهروب
الى ما وراء الحياة والفن . . والمنجم الذي لا نفع فيه : « الليل واليأس
والحجارة الكريمة » (مكرراً الهند « العظيمة والمضطربة ») يظهر انها
تتوافق مع الاثار الغير الكاملة وخاصة هيرودباد اي مع الميتة التي عيناها
جوهرتان مدفونتان « تحت النعاس المدهم لارضنا الاولى ، والعصفور

الشمل المزبد المغني يمثل الخالق المرتبط بذلك الكنز المثير . للقلق :
وسلسلة متتالية من الكلمات (تحليقات ، اجنحة ، بجعة الخ ...)
تربطها ربطا نهائيا بالبعجات الثلاث (الانشاء القرني) . غير ان
فاسكو يعارض نفسه كما في القديسة : موسيقية الصمت « تتعارض مع
التي تمثل وتغني . ومثل ايجيتور يهرب من الابداع الى مشاركة مباشرة مع
الموت .

الايات من ١ - ٤ : ليكون ذلك السلام رسول الزمن (حيث
نعيش) الى صورتك التي اصبحت خالدة .
الايات من ٥ - ١٤ : مثل عصفور يصرخ (بوجود المنجم) يصبح
انعكاس صوته الذي يحمله الفضاء : ابتسامة فاسكو .

عرس هيروداد

التركيب الشعري : اذا كان من الممكن ان تكون الشمس الغاربة
هالة يرسم عليها الوجه الميت للقديس - (الايات ١ - ٤) - الا اذا لم
تكن ناتجة (تلك الشمس) من امتزاج التخيلات القديمة التي يتركها ذلك
المسكن اتلفت الاثاث غير تاركة على الخزانة سوى القصعة الذهبية حيث
رسم (طبقا لصورة الشمس) قناع للعذاب ، امتزاجاً بفعل صدمة ،
واذا لم يمكن استخدام القصعة الذهبية لمادية عرس حقيقية (الايات
١٥ - ٢٤) لماذا اذن ذلك التوقف الفائق للطبيعة وفكرة ان الشمس
الثمية بحاجة الى قصعة ذهبية لتكتمل فتذهب وتمنعها عما يظهرها قليلة
الادراك (٢٥ - ٣٠) .

البيت الاول : الخضوع المصطنع يفتح جملة معترضة نحاول فيها
المربية استكشاف سر الشمس والقصة القائمتين وجها لوجه . وتنتهي
المعترضة في البيت الرابع عشر . حيث « اذا » الجديدة تتم سير الجملة
المقطوعة بالخضوع المصطنع .

البيت ١٣ : « يضيء » تعود الى « الشك » التي حل مكانها عدم
وضوح « ومن هنا » بشكل متصغر وحاسم .
البيت ٢٦ : تمكث وتمخلد اي الشمس ، المدار الثمين .

ترتيبة القديس يوحنا

يرسم رأس القديس المقطوع هالة مشبهة بالشمس . والفكرة تعود
كما اعتقد الى مالارميه رغم ان مائة لغومستاف موروتعبر عنها . واذا
وضعنا فواصل للعبارات فيجب في رأيي ان نضع نقطة بعد المقطع
الاول . (الذي يعرض الموضوع) ونقطة (او نقطتين) بعد المقطع
الرابع ، مقسمين بذلك باقي الترتيلة الى قسمين يتألف كل منهما من ثلاثة
مقاطع . لان المقطع الاول وحده يتحدث عن الشمس ، ومن بين الستة
الباقية ، حيث يتحدث الرأس عن مداره الخاص ، تتناول ثلاثة منها
خاصة الواقع المادي للحدث ، وتتناوله الثلاثة الاخرى من الناحية
الروحية ، والاقسام الثلاثة تعرض صعودا وسقوطا . والحركة في المقاطع
الثلاثة الاخيرة ترتبط من جديد بالحركة في المقطع الاول : مثلا الشمس
بعد توقفها غير الطبيعي تعود الى الانخفاض ، ينحني رأسي بتحية ،
بعدما حاول ان يتابع نظراته الى الاعلى .

بعض التواريخ :

- ١٨٤١ ١٤ حزيران : زواج توما فلورنس جوزف مالارميه
(٣٢ سنة) نائب مدير دائرة الاحصاء والممتلكات
من اليزابيت فيليبسيا ديمولين (٢٣ سنة) .
- ١٨٤٢ ١٨ آذار : ولادة اتيان (ستيفان) مالارميه في باريس
١٢ شارع لافيرير القطاع الثاني .
- ١٨٤٤ ٢٥ آذار : ولادة ماريا اخت ستيفان في باسي .
- ١٨٤٧ ٢ تموز : وفاة اليزابيت مالارميه - ديمولين والدة
الشاعر .
- ١٨٤٨ تشرين : زواج توما مالارمه للمرة الثانية .
- ١٨٥٢ ايلول : ستيفان يدخل الى مدرسة داخلية دينية في
اوتيي .
- ١٨٥٦ ظهور التأملات لفيكتور هوغو .
- ١٨٥٦ نيسان : ستيفان دخل كتلميذ داخلي في الصف
الرابع بكلية سانس .
- ١٨٥٧ ظهور زهور الشر لشارل بودلير .

- ١٨٥٧ ٣١ تموز : وفاة ماري ا .
- ١٨٥٨ - ١٨٦٠ كتب الشاعر « بين اربعة جدران » .
- ١٨٦٠ نسخ ٢٩ قصيدة من زهور الشر .
- ١٨٦٠ تشرين الثاني : الحصول على البكالوريا
- ١٨٦٠ كانون الاول : التعين في دائرة الاحصاء
(سانس) .
- ١٨٦١ الصداقة مع دي زيّسار .
- ١٨٦٢ الربيع : الرسالة الاولى من ليفييور، الصداقة مع
كازاليس ، وهنري رينيو ، وايتسي ياب ، ونينا
غابار ، التقاء ماري غارهارد .
- ١٨٦٢ تشرين الثاني : الذهاب الى لندن مع ماري
غارهارد .
- ١٨٦٣ ١٢ نيسان : وفاة والد الشاعر .
- ١٨٦٣ ١٠ آب : زواج الشاعر من ماري غارهارد في
لندن .
- ١٨٦٣ ايلول : شهادة الكفاءة لتعليم اللغة الانكليزية .

- ١٨٦٣ تشرين الثاني : التعيين في كلية تورنون .
- ١٨٦٣ كانون الاول : يقيم الشاعر في ١٩ شارع بوربون في تورنون .
- ١٨٦٤ تموز : الذهاب الى افينيون حيث دي زيساريميل كاستاذ، ويلتقي الشاعر هنالك ثيودور اوبانيل وجان برونه ، وفريدريك ميسترال .
- ١٨٦٤ ايلول : لقاء فيليه دي ليل آدم عند كاتول مانديس .
- ١٨٦٤ ١٩ تشرين الثاني : ولادة جنيفاف ابنة الشاعر .
- ١٨٦٥ ايلول : يقدم المقطع الاول من الحيوان الى كوكولين وبانفيل
- ١٨٦٥ ١٤ كانون الاول : وفاة اندري ديمولين جد الشاعر .
- ١٨٦٥ ليلة الميلاد : سهرة ادبية على شرفة تقريبا برئاسة لوكونت دي ليل .
- ١٨٦٦ نيسان : قضى وحده عطلة الفصح عند لوفيبور في كان .
- ١٨٦٦ ١٢ ايار : البارناس المعاصرة تنشر عشر قصائد للالارميه .

- ١٨٦٦ آب يستشير الطبيب يشيه في افينيون
تشرين : نقل الى كلية بزانسون
- ١٨٦٧ تشرين : يسمى استاذاً في كلية افينيون ويسكن في ٨
ساحة باب ماثرون .
- ١٨٦٨ آب : اسرة مالارميه تقضي العطلة في باندول .
- ١٨٦٩ ايار : وفاة السيدة ديمولين جدة الشاعر .
- ١٨٦٩ آب : اسرة مالارميه في عطلتها في الليك .
- ١٨٧٠ كانون الثاني : يحصل على اجازة طويلة ويعطي
دروساً خصوصية بالانكليزية في افينيون .
- ١٨٧٠ آب : مالارميه يقرأ الميجاتور امام فيليه دي ليل آدم ،
وكاتول مانديس ، وجوديت غوتيه ، وفردريك
ميسترال .
- ١٨٧١ ١ / ١٩ : وفاة هنري رينيو في بوزنفال .
- ١٨٧١ نيسان : البحث عن وظيفة في مكتبة اولدي
هاشيت .
- ١٨٧١ ٧ / ١٦ : ولادة اناتول ابن الشاعر في سانس .
- ١٨٧١ آب : رحلة الى لندن بحثاً عن عمل ، والتقاؤه
بجون باين .

١٨٧١	١٠/٢٥ : مكلف بالدروس باللغة الانكليزية في كلية فونتان (كوندورسه) .
١٨٧١	نهاية تشرين الثاني : اسرة مالارميه تستقر في ٢٩ شارع موسكو ، باريس .
١٨٧١	كانون الاول : نهاية الصداقة مع لوفيبور .
١٨٧٢	٦/١ : اللقاء بريمو في مأدبة غداء .
١٨٧٢	١٠/٢٣ : وفاة تيوفيل غوتيه .
١٨٧٣	نيسان : التقاء ادوار ماتيه .
١٨٧٣	آب : الاقامة في دوارتينيز وكتابة النخب الجنائزي مهدي لتيوفيل غوتيه .
١٨٧٤	يلتقي زولا ، وكلاديل ، ويقدم بعد ظهر حيوان الى لومير الذي رفضها . يكتشف فالقين .
١٨٧٤	ايلول : يياشر كتابة الزي الاخير .
١٨٧٥	كانون الثاني : يكف عن كتابة الزي الاخير ويقيم في ٨٧ شارع روما .
١٨٧٥	ايار : نشر اصل الترجمة الفرنسية لغراب ادغار بومع رسوم لماتيه .

- ١٨٧٥ أب : يلتقي في لندن باشوغنسي الذي يساعده في
الأتينيوم
- ١٨٧٦ مانيه يرسم صورة مالايميه صدور بعد ظهر حيوان
بطيخة فخمة .
- ١٨٧٦ اعادة طبع فانك دي بيكفور مع مقدمة لمالايميه .
- ١٨٧٦ كانون الاول : ظهر قبر ادغار بو في المجلد
التذكاري في بلتي مور .
- ١٨٧٧ ظهور الكلمات الانكليزية وهو بحث في علم اللغة
للمصفوف المدرسية وسائر الناس .
- ١٨٧٩ ١٠ / ٦ : وفاة اناتول ابن الشاعر .
- ١٨٨٠ ظهور الالهة القدامى وهو كتاب ما وراء الطبيعي
للكليات والمدارس الداخلية والمدارس العادية .
- ١٨٨٣ ٣٠ نيسان : وفاة مانيه .
- ١٨٨٣ تشرين الثاني - كانون الاول : فرلين ينشر في
لوتيس : الشعراء المنبوذين : ستيفان مالايميه .
- ١٨٨٤ بدء العلاقة الحميمة مع ميري لوران
- ١٨٨٤ شباط : ديبوسي يضع موسيقى الظهور .

- ١٨٨٤ ايلسول : هويسمنس ينشر (عكس
المعنى) Arebours
- ١٨٨٤ تشرين اول : تسمية الشاعر استاذًا في كلية جانسون
دي سايي .
- ١٨٨٥ تشرين اول : استاذ في كلية رولين .
- ١٨٨٥ تشرين الثاني : يوجه الى فيرلين كتابه المتضمن سيرته
الذاتية .
- ١٨٨٧ نشر اشعارا في المجلة المستقلة .
- ١٨٨٨ ترجم قصائد ادغار بو . والساعة العاشرة لويستلر .
- ١٨٨٩ ٨/١٩ : وفاة فيليه دي ليل آدم . والعودة الى
الصدافة البريئة مع ميري .
- ١٨٩٠ كانون الثاني - شباط : محاضرة عن فيليه دي ليل آدم
في بروكسل وانفريس وكاند ، ولييج وبروج ،
وباريس عند برت موريزو .
- ١٨٩١ نشر الصفحات مع رسم لرينووار .
- ١٨٩٢ تموز : بدأ كلود دييوسي موسيقى لبعد ظهر حيوان .

١٥ شباط : حفلة « لابلوم » بدأ تأثير المارمييه يتوطد
في الادب الناشئ .

ظهور : شعر ونثر مع رسم بريشة ويستلر .

كانون الثاني : قبول احواله على التقاعد .

٢١ آذار : محاضرة في اوكسفورد وكامبريدج عن
الموسيقى والآداب .

٢٢ / ١٢ : العزف الاول الموسيقي ما بعد ظهر
حيوان .

٩ / ١ : وفاة بول فرلين .

٢٧ / ١ : انتخاب المارمييه اميرا للشعراء .

٢ / ٢ : حفلة على شرف ستيفان المارمييه . ظهور :
الهذيان .

١٤ / ٧ : قرأ المارمييه : ضربة الودع لبول فاليري .

٩ / ٩ : وفاة الشاعر

الفهرس

٣	على عتبة الدعوة
١٨	الدعوة
٣٢	التوازن الصعب
٦٩	العمل المبدع
٨٦	المرحلة الريفية
١٠٤	المرحلة الباريسية
١٢٣	رجل عادته الخيال
١٣٧	مكتطفات
٢٠٢	بعض التواريخ

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

صدر حديثاً

في سلسلة اعلام الفكر العالمي

رامبوس	كانط	فرايزر قانون
اوسكار وايلد	هوغو	راسل
شتاينيك	غوته	البير كامو
برنارد شو	دستوفيسكي	ماركوز
غرامشي	لوركا	غيفارا
اردن	لوكاش	هيدجر
توماس مان	غوري	ماركس
ادغار الان بو	فيبر	فرويد
ريثان	روزا لكسمبورغ	نتشه
سبينوزا	جويس	انجلز
دوركيم	داروين	ديكارت
فلوبير	تورغنيف	هيجل
فورييه	طاغور	سارتر
بيرون	ماياكوفسكي	اندره مالرو
سرفانتس	اندره جيد	كافكا
بيرواندلو	فوكنر	بوشكين
سان سيمون	غورغول	بريخت
مالارميه	اورويل	بيكيت
تروتسكي	برودون	اراغون
لورانس	بودلير	ماتزني
	اتاتول فرانس	ميكيافيلي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بنية مرجع الكارنتون - ساقية الخبز

ت : ٣١٢١٥٦ - برقية : موكيالي - بيروت

ص ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

الشمس

او ما يعادلها